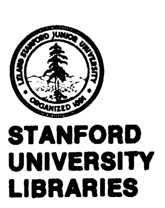





LELAND STANFORD JUNIOR UNIVERSITY
ORGANIZED 1891

ESSAIS

DE

CRITIQUE IDÉALISTE

PAR

VICTOR DE LAPRADE

L'UN DES QUARANTE DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE



PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE

DIDIER ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES AUGUSTINS, 35

—

1882

A

R. CHANTELAUZE

CE LIVRE EST DÉDIÉ

En témoignage
de la vive et reconnaissante affection
de son vieil ami,

VICTOR DE LAPRADE

ESSAIS

DE

CRITIQUE IDÉALISTE

I

JUVÉNAL ET LA HAUTE SATIRE

La satire est le plus tard venu des genres de poésie ; elle serait, sans aucun doute, le moins noble, si elle n'était le plus difficile et le plus dangereux à cultiver honnêtement. Il s'agit ici du danger intérieur et moral, et non pas des inconvénients d'un autre ordre qui peuvent résulter, pour un écrivain, de la critique sévère appliquée par lui aux choses et aux hommes de son temps. On a besoin d'un grand fond de sincérité, de droiture, de respect et d'enthousiasme pour n'être pas aigri, envenimé, dépravé même quelquefois par la contemplation habituelle du

mal et l'exercice fréquent de l'ironie. Les railleurs illustres ont tous été médiocrement honorables ; qu'il nous suffise de citer les patrons du genre, deux hommes de génie cependant, Rabelais et Voltaire. C'est donc une figure précieuse et sympathique, parce qu'elle est rare, que celle d'un satirique honnête homme.

Le talent de la satire n'est pas plus commun que la noblesse de cœur qui peut rendre ce talent respectable. Rien n'abonde plus, en France du moins, que les faiseurs de chansons caustiques, d'épigrammes, d'épîtres violentes ou bouffonnes. La saine gaieté, la plaisanterie fine, élégante et sans fiel vivent encore aussi, quelque peu, malgré l'avénement des mœurs démocratiques. Tout cela ne suffit pas pour créer la vraie satire; car tous ces dons réunis ne supposent pas nécessairement un vrai poète.

Il n'y a eu de grands auteurs de satires que des poètes doués du génie lyrique. Le talent comique ne tient pas lieu du don de la satire, pas plus que celui de l'épigramme et de la chanson.

Toutes les époques ne se prêtent pas non plus à la haute satire. Ce n'est pas, comme on pourrait le croire, la liberté politique dont elle a le plus besoin. Le poète sait trouver, dans son indignation et dans son courage, la liberté qui manque à d'autres écrivains. Mais certaines époques sont au-dessus, d'autres sont au-dessous de la satire. Quand règnent l'ordre public, l'apaisement, la prospérité, un pouvoir sans rival et sans contradicteurs, lors même

que cette paix tiendrait plus de la lassitude que d'un amour et d'une foi sincères, il n'y a pas lieu à ces explosions de la poésie indignée. D'un autre côté, quand la dissolution sociale est complète, quand plus une croyance, plus un espoir, plus une conscience ne restent debout, quel principe pourrait susciter ces colères généreuses, quel homme pourrait les ressentir? Les intérêts eux-mêmes qui dirigent, à ce que l'on prétend, le cours de l'histoire, les intérêts ne sauraient engendrer un défenseur de cette sorte. L'intérêt peut nous mettre au cœur toutes les passions belliqueuses et toutes les armes à la main, jamais il n'a suscité la poésie, à peine l'éloquence.

Il faut donc, pour faire éclore le génie satirique, qu'il subsiste dans une société autre chose que des intérêts, des besoins et des terreurs; il faut qu'il y survive quelques nobles enthousiasmes, quelques souvenirs d'un passé glorieux, quelques espérances généreuses, quelques-uns de ces principes d'action qui sont fondés sur la foi religieuse et patriotique, ou sur une conviction morale. Un peuple qui produit de hautes satires n'est pas encore à la veille de mourir. Il a autant de vitalité peut-être, et pas plus de misères réelles que certains règnes éblouissants où l'adhésion presque universelle étouffe la critique, et surtout la critique indignée.

Les deux grands siècles littéraires, qui ont produit les deux modèles de satires classiques proposés aux rhétoriciens, n'ont pas eu de véritables poètes sati-

riques. Les satires d'Horace et de Boileau sont plutôt des dissertations morales ou littéraires, entremêlées d'allusions et de railleries, que des fustigations sanglantes, comme il convient d'en infliger aux vices véritables et aux vrais malhonnêtes gens. Il faut qu'un poète ait bien du temps à perdre et bien peu de choses à penser, pour s'amuser aux ridicules de l'abbé Cottin ou des victimes de l'ami de Mécènes. En quoi des satires comme le *Voyage de Brindes* ou les *Embarras de Paris* diffèrent-elles d'une épître ?

Hâtons-nous de réserver, entre les satires d'Horace et celle de Boileau, la distance qui sépare leurs autres œuvres, le *Carmen seculare* de l'*Ode sur la prise de Namur*, un poëte enfin de ce

Correct auteur de quelques bons écrits,

beaucoup plus poëte, il vrai, que Voltaire ne veut bien le dire, beaucoup plus que Voltaire lui-même, mais infiniment moins que ce charmant génie d'Horace, le plus grec parmi les poètes latins.

Boileau, qu'on doit toujours étudier pour l'excellente versification et le bon langage, qu'on doit consulter souvent sur les préceptes généraux du style et de l'art lui-même, et qu'il ne faut jamais croire, que sous bénéfice d'inventaire, comme juge et historien de la littérature, Boileau est certainement le moins satirique de nos poetes. Le tendre Racine aurait pu lui en remontrer sur ce chapitre, s'ils n'eussent pas vécu tous deux dans une époque disciplinée

et croyante, et sous le soleil du grand roi. Mais, sous Louis XIV, la société française n'offrait rien qui pût provoquer des éclats de verve indignée chez les grands esprits du temps ; ses misères et ses vices les plus sérieux n'apparaissaient pas aux lettrés, ou leur semblaient très pardonnables ; la gloire du souverain effaçait ou embellissait tout. La nation était encore croyante à sa religion et à ses lois. Enfin, à tort ou à raison, les poètes de ce règne étaient tous des *satisfaits*. Ni les mœurs, ni les idées ne permettaient d'ailleurs la critique sérieuse des véritables infirmités de l'époque. La mauvaise humeur ou la jalousie des lettrés ne pouvait se donner toute carrière que sur les ridicules mondains, ou sur la violation de la grammaire et de l'art poétique.

Il faut pénétrer en des époques autrement agitées, ardentes et passionnées que le dix-septième siècle, pour y rencontrer la haute satire. Elle n'apparaît, chez nous, avec vigueur, qu'à l'occasion des luttes religieuses, ou à partir de la période révolutionnaire.

L'élément satirique circule en abondance, avec le vieil esprit gaulois, dans la littérature du moyen âge, mais il n'éclate en véritable poésie que chez les troubadours, chez ces populations du Midi, écrasées, sous prétexte de religion, par le fanatisme et la rapacité de la France du Nord, pendant les guerres des Albigeois.

Les fabliaux populaires ne contiennent, la plupart du temps, qu'une critique narquoise et détournée

contre les moines et les seigneurs. C'est presque toujours sous la forme du conte et de l'apologue que la satire se produit alors; le fameux roman du *Renart* nous en fournit le type le plus élevé et le plus complet. C'est la fable agrandie jusqu'aux proportions de l'épopée; mais c'est toujours sous le couvert de l'allégorie que la critique s'attaque, dans ce poème, aux vices et aux puissances du monde, et que se trahit la sourde haine des plébéiens contre la noblesse. La satire se montre là sous sa forme primitive et originelle, l'apologue. Protestation des faibles et des opprimés, elle est astreinte, dès ses débuts, à une grande prudence. Elle a commencé chez toutes les nations par la fable, par l'allégorie et par des auteurs d'extraction servile. Si Ésope n'a pas existé, comme on le prétend de lui ainsi que d'Homère, la légende d'Ésope n'en est que plus caractéristique des origines de la satire allégorique; ce genre poétique a pour premier patron un déshérité, une victime de la société et de la nature, un esclave bossu.

C'est seulement lorsqu'une grande haine religieuse et nationale lui donnent des principes tout à fait nobles et impersonnels, et mélangent la critique d'un véritable enthousiasme, que la satire se produit sans masque et travaille en pleine poésie. Elle atteint, chez les troubadours de l'époque albigeoise, les plus hauts accents de l'ode et du dithyrambe.

Les vigoureux *sirventes* de Bertrand de Born, malgré les objurgations et les apostrophes véhémentes

adressées à la félonie, à la lâcheté, à l'ambition des princes et barons ses ennemis, sont plutôt des chants de guerre que des satires. Mais quand on arrive à l'effroyable époque de la croisade des Français du Nord contre les Méridionaux, l'éloquente et juste colère des troubadours atteint dans la satire tout ce qu'a produit de plus violent notre époque révolutionnaire.

On en peut juger par les extraits suivants de Pierre Cardinal, choisis dans les pièces que notre chaste langue française ne se refuse pas à traduire. Je n'ai pas besoin de dire combien la traduction leur fait perdre de leur vigueur et de leur poésie.

« Qui veut ouïr un sirvente tissu de douleur, brodé de colère ? Il n'a qu'à me le demander : je l'ai filé, et le saurai bien ourdir et tramer. Je sais discerner le bien du mal ; j'aime les bons et les preux, j'abhorre les faux et les pervers.

« Je hais ces déloyaux clers qui ont amassé pour eux tout l'orgueil, toutes les fraudes et toutes la cupidité du monde ; ils ont accaparé la trahison. A force d'indulgences, ils nous ont extorqué tous les biens qui nous restaient. Et ce qu'ils tiennent une fois, ils le gardent bien. Ni Dieu, ni les hommes n'ont plus rien à y voir.

« Ne songez pas à les corriger : à mesure qu'ils sont de plus haut rang, il y a en eux moins de foi et plus de fraude, moins d'amour et plus de cruauté.

« Qu'on donne la sépulture à tous les chevaliers et qu'il ne soit plus parlé d'eux. Ils sont désormais si

honnis, que leur vie est pire que la mort. Ils se laissent fouler par les prêtres, dépouiller par les rois; au train dont on y va, ils n'ont pas longtemps à durer.

« A force de spolier les églises et d'envahir tout le reste, à force de mentir et de tromper, les méchants clers sont devenus les rois du monde et ont mis sous leurs pieds ceux qui devraient gouverner. Charles Martel sut leur mettre un frein; mais ils voient bien que les rois d'aujourd'hui sont des rois stupides; ils les prennent pour exécuteurs de leurs caprices; ils leur font honorer tout ce qui est à honnir.

« Se trouve-t-il un homme qui renie Dieu, qui n'ait souci que de son ventre? C'est celui-là qui prospère. Quiconque aime la justice et s'indigne des mauvaises actions sera maltraité, mais tout trompeur réussira dans ses desseins.

« Tout à l'heure nous sont venus, avec ces ivrognes de France, maints usages nouveaux de n'estimer que ceux qui ont de quoi boire et manger largement et de dédaigner le plus noble et le plus courtois s'il est pauvre; d'être riche et puissant et de ne rien donner; de faire un magistrat d'un brocanteur; d'élever les traîtres et d'abaisser les hommes de bien.

« Les prêtres réclament l'obéissance; ils exigent la croyance, mais à la condition que l'œuvre n'y sera pas. Ne vous inquiétez pas d'épier les moments où ils pèchent; c'est tout le jour, c'est toute la nuit. Hors de là, ils ne haïssent personne; ils ne commettent point de simonie, ils aiment à donner et ne prennent rien que justement.

« Je vois les prêtres travailler de toutes mains à s'emparer du monde, et ils s'en empareront, n'importe qui doive s'en trouver mal. Ils l'auront d'une manière ou d'autre, par des indulgences ou par des hypocrisies, à force d'absoudre ou de manger et de boire, en prêchant ou en lançant des pierres; de par Dieu ou de par le diable.

« Ce qu'ils osent faire, moi je n'ose pas le dire... »

Et l'on ne saurait imaginer tout ce qu'ose dire Pierre Cardinal. La satire réaliste de notre temps, dans certaines pièces telles que *l'Égout de Rome* de V. Hugo, n'atteint pas la couleur et l'âpreté de cette poésie provençale.

Pour retrouver dans notre littérature la haute satire à la façon de Juvénal, la satire sans masque et sans voile, dégagée de toute allégorie, la vraie colère de l'honnête homme, l'indignation lyrique des troubadours, en un mot la satire en pleine poésie, il faut passer des luttes religieuses du treizième siècle à celle du seizième, et de Pierre Cardinal au calviniste Agrippa d'Aubigné. La vue des mêmes cruautés et d'une corruption plus grande inspire au satirique des Valois, nourri de la Bible et des prophètes, des tableaux qui dépassent en crudité les libres peintures des poètes méridionaux; elle suscite en lui une colère plus profonde et plus religieuse, et des apostrophes autrement éloquentes. Ce poète trop longtemps négligé et que vient de nous rendre un érudit éminent, M. L. Lalanne, dans sa belle édition des *Tragiques*, mérite une place considérable dans l'histoire de la

satire française, la première place peut-être avant celle qui a été prise récemment par un grand poète dramatique et lyrique.

Il est presque impossible de trouver dans les *Tragiques* des citations qui n'offensent pas la pudeur la moins sévère. D'Aubigné devient facilement cynique dès qu'il cesse d'être obscur et confus. Mais on trouve chez lui des demi-pages dignes de Juvénal. Il a, du reste, pour expliquer les horreurs qu'il entasse une excuse bien légitime :

Si quelqu'un me reprend que mes vers échauffés
Ne sont rien que de meurtre ét de sang étoffés,
Qu'on n'y lit que fureur, que massacre et que rage,
Qu'horreur, malheur, poison, trahison et carnage,
Je lui réponds : Ami, ces mots que tu reprends
Sont les vocables d'art de ce que j'entreprends.
Les flatteurs de l'amour ne chantent que leurs vices,
Que vocables choisis à peindre les délices,
Que miel, que ris, que jeux, amour et passe-temps,
Une heureuse folie à consumer son temps...
Je fleurissais comme eux en ces mêmes propos,
Quand par l'oisiveté je perdais mon repos...
Ce siècle, autre en ces mœurs, demande un autre style,
Cueillons des fruits amers desquels il est fertile.

C'est le même sentiment qu'exprime sous une forme plus concise et en plus beaux vers l'auteur des *Iambes*, un autre émule de Juvénal, notre grand poète Auguste Barbier :

Si mon vers est trop cru, si sa bouche est sans frein,
C'est qu'il sonne aujourd'hui dans un siècle d'airain;
Le cynisme des mœurs doit salir la parole,
Et la haine du mal enfante l'hyperbole.
Or donc, je puis braver le regard pudibond,
Mon vers rude et grossier est honnête homme au fond.

Mais les vivacités, pour lesquelles notre contemporain demande grâce en termes si excellents, n'ont rien que de très acceptable à côté des peintures d'Agrippa d'Aubigné et du grand poète latin. Il est vrai que sans être indulgent pour notre époque, on la trouve honnête et chaste à côté de celle des Césars ou même des derniers Valois, de cet immonde Henri III, dont voici le portrait, d'après Agrippa :

Ce douteux animal
Sans cervelle, sans front, parut tel en son bal :
De cordons emperlés sa chevelure pleine,
Sous un bonnet sans bords fait à l'italienne,
Faisait deux arcs voûtés ; son menton pinceté,
Son visage de blanc et de rouge empâté,
Son chef tout empoudré nous firent voir l'idée,
En la place d'un roi, d'une p... fardée.
Pensez quel beau spectacle et comme il fit beau voir
Ce prince avec un busc, un corps de satin noir
Coupé à l'espagnole, où des déchiquetures
Sortaient des passements et des blanches tirures.
. . . . Il porta tout ce jour
Cet habit monstrueux pareil à son amour;
Si qu'au premier abord chacun était en peine
S'il voyait un roi femme ou bien un homme reine.

Malgré son talent et sa verve satirique si véhémente, Agrippa d'Aubigné n'a guère de rang sur la liste officielle de nos poètes, et c'est un autre nom que le sien qu'on prononce à propos de la satire au seizième siècle. Mathurin Régnier est, en effet, malgré sa licence et ses négligences, un poète de franche sève et de premier ordre; bien autrement poète et satirique que tous ses successeurs dans la satire, et surtout que l'estimable Boileau. Mais la satire de

Régnier n'appartient pas à cette histoire des colères généreuses et des grandes âmes indignées où se range celle d'Agrippa, et dont Juvénal est resté le type. Mathurin Régnier fait plutôt de la comédie que de la satire; c'est un railleur bon enfant, sceptique sans le moindre fiel, qui ne saurait s'indigner sérieusement de rien, car il n'est pas un ennemi du vice. Il n'en est pas non plus le fanfaron ; on a pu dire très justement de lui : « Semblable au bon la Fontaine, il porte dans la luxure de ses tableaux plus d'oubli que de calcul. On croirait qu'il brave l'honnêteté, et seulement il l'ignore. »

Or il faut connaître l'honnêteté, il faut l'aimer et s'irriter des offenses qu'elle recoit, pour devenir un satirique de haut vol. Mathurin Régnier n'est donc jamais un Juvénal, même quand Juvénal s'abaisse à des peintures trop cyniques; mais il a pénétré autrement qu'Horace et que Boileau dans la veine satirique. Pour sa façon de sentir nos vices et nos ridicules, de les prendre tantôt avec bonhomie, tantôt avec une verve incisive, il se place entre la Fontaine et Molière, en gardant la saveur particulière à la langue et au génie du seizième siècle.

Depuis la fin des grandes guerres religieuses jusqu'aux approches de la Révolution, le génie de la satire a sommeillé. Le dix-huitième siècle n'a produit de vraie poésie en ce genre, que la fameuse pièce de Gilbert contre les Encyclopédistes, et enfin les ïambes d'André Chénier contre les exécuteurs de leurs hautes pensées. Il y avait là ce qu'il faut pour

la satire: de justes causes d'indignation, et deux poètes honnêtes gens pour s'indigner.

Mais, me dira-t-on, que faites-vous de Voltaire dans cette revue de la satire? N'est-il pas le génie même et le prince de l'ironie, le roi du persiflage, de la colère, des railleries envenimées? — Je répondrai d'abord que j'ai mis cet homme hors de cause en parlant de justice et d'honnêteté. J'ajoute que si son œuvre tout entière n'est qu'une immense satire, il n'a nulle part condensé ses ricanements et ses fureurs sous la forme propre à la poésie satirique. Enfin, si Voltaire possède réellement quelque chose de cette universalité qu'il aimait à s'attribuer, il faut reconnaître que ce génie, si étonnant lorsqu'on le considère dans son ensemble, rentre parmi les médiocres aussitôt qu'on l'étudie dans un genre spécial. En exceptant deux genres inférieurs : la poésie badine et le conte prétendu philosophique, où il est sans rival, que reste-t-il d'excellent, d'original et de durable dans les écrits de Voltaire ? Il a fait de la science, de l'érudition, de la philosophie, de l'histoire, de la tragédie, de la comédie, de l'ode et de l'épopée : est-il permis de le prendre au sérieux comme savant, comme érudit, comme philosophe, comme poète lyrique ou poète comique? A-t-il quelque autorité comme historien, malgré son *Charles XII* et son *Siècle de Louis XIV*? Quoiqu'il ait fait *Zaïre* et *Mérope*, a-t-on jamais pu reprendre au théâtre une seule de ses tragédies, alors que Racine et Corneille revenaient triomphants sur notre scène? Serait-ce

par hasard un poète épique, parce qu'il a écrit *la Henriade*? Certainement non, quoi qu'on en ait dit au Sénat conservateur. Voltaire n'est donc rien de tout cela : il est ce quelque chose de prodigieux, de terrible, d'éternellement vivant en France qui s'appelle Voltaire. Nous n'avons pas ici à définir ce quelque chose, mais nous le tenons, au fond du cœur, pour très haïssable. Si Voltaire est tout entier quelque part dans une œuvre à lui, s'il s'est montré véritablement poète, oserons-nous dire dans quel poème? C'est dans celui que l'honorable M. de Sacy flétrissait avec tant de justice, dans son rapport sur le projet de statue à Voltaire, c'est dans l'infâme poème de *la Pucelle*. Mais pour un crime comme *la Pucelle*, est-ce bien une rançon suffisante que *la Henriade*, comme l'a prétendu l'éloquent rapporteur? Certes, *la Pucelle* est une abominable action ; mais n'en déplaise à tout le Sénat, j'ajouterais presque à tout l'Institut, *la Henriade* est un abominable poème, tout ce qu'il y a de plus lourd et de plus faux ; un poème postiche, de carton et de laiton, et qui ressemble à une épopée, comme ces chevaux à balançoire des bazars d'étrennes ressemblent à un cheval de guerre ; comme une perruque peut ressembler à la chevelure d'Apollon. L'honnêteté proscrit la lecture de *la Pucelle*, mais quel devoir peut contraindre un mortel à lire jusqu'au bout la *Henriade*? Je préfère pour mon compte *la Franciade* de ce bon M. Viennet : le genre n'est pas plus faux, et je crois vraiment que les vers sont meilleurs.

Qu'on élève donc vite une statue à Voltaire, puisque c'est le goût du Sénat et du peuple français; qu'on la pose en face de l'Institut pour narguer les cléricaux de l'Académie, mais que le monument soit complet. On ne fera croire à personne que les souscripteurs à dix sous, recrutés dans les cabarets ou les clubs, aient eu grand souci d'honorer *la Henriade*, *Mérope*, *Zaïre*, *le Siècle de Louis XIV* et *Charles XII*. Il s'agit donc seulement et très exclusivement d'une démonstration révolutionnaire et antichrétienne. Osez le dire, puisque c'est votre pensée, et que le pouvoir s'y associe en pleine connaissance de cause! Je propose donc, pour éclaircir tous les doutes, et pour marquer loyalement aux yeux de la France et du monde le sens de cet honneur accordé à Voltaire, plutôt qu'à Corneille, à Racine, à Descartes, à Bossuet et à tant d'autres, je demande qu'une simple et courte inscription soit gravée sur le piédestal de la statue, à côté du nom de cet homme : *Ecrasons l'infâme!* Cela suffit : le vrai génie de Voltaire et tout l'esprit de ses souscripteurs tiennent dans ces deux mots.

Qu'on nous pardonne cette trop longue digression ; mais il était impossible de parler du génie satirique sans prononcer le nom de Voltaire; et puisqu'on veut aujourd'hui tirer ce nom de l'histoire de la littérature, pour le faire rentrer dans la polémique et s'en faire une arme contre Dieu, contre la pudeur et contre la liberté, nous avons repris le droit de siffler les mauvais vers de cet homme et de flétrir toute son

œuvre de haine et de calomnie. Nous nous en remettons, du reste, pour cette exécution, à deux poètes qu'on ne récusera pas comme cléricaux, à l'auteur de *Rolla* et à celui des *Châtiments ;* ils ont peint tout les deux, avec une vivacité que notre prose décolorée ne saurait atteindre, le *hideux sourire*[1] de

. . . . . . Ce singe de génie,
Chez l'homme en mission par le diable envoyé [2].

Nous venons de prononcer le nom du dernier livre éclatant qu'ait produit en France le génie de la satire. Mais s'il est aujourd'hui permis, dans cette éclaircie libérale, de dire qu'on a lu *les Châtiments*, mille convenances interdissent encore de les juger. Ce serait toucher à la politique brûlante. L'histoire littéraire de la satire s'arrête pour nous aux *Iambes* d'Auguste Barbier.

Si jamais satire fut écrite par un poète honnête homme et bon citoyen, par une main loyale au service d'un esprit sensé et d'un cœur droit, c'est le livre qui contient *la Curée*, *la Popularité*, *l'Idole*, *Melpomène*.

Quelle hauteur de raison et de sens moral, quelle vigueur, quel éclat, quelle nouveauté de poésie! Si la satire française a quelques pièces à mettre à côté de Juvenal, ce sont les belles pages d'Auguste Bar-

[1] A. de Musset.
[2] Victor Hugo.

bier. Le public lettré paraît en juger comme nous. Ce livre des *Iambes*, qui flatte si peu les mauvaises passions démagogiques de notre temps, qui n'attaque aucune des choses respectables que l'on insulte aujourd'hui, qui défend les mœurs, les lois, la famille et l'idée de Dieu, ce livre en est à sa trentiième édition. Il n'y a guère de livre contemporain — même des plus mauvais — qui ait été aussi souvent réimprimé que ce volume de haute et saine poésie.

Nous n'avons essayé ici qu'une simple énumeration, et non pas une histoire de la satire française, et cependant nous devons la laisser fort incomplète. La France est si riche en poésie satirique! Nous ne connaissons pas assez les littératures étrangères pour avoir le droit d'affirmer que notre pays est le plus fertile en ce genre, mais nous sommes très porté à le croire. Faut-il attribuer notre supériorité dans la satire à l'esprit railleur et subversif, au manque absolu de respect, à la gaieté cynique, à l'insouciance narquoise qu'il est convenu d'appeler le tempérament gaulois? Et je ne sais trop pour quelle cause on le nomme ainsi — car nos aïeux celtes n'étaient guère des ricaneurs, à les juger par leurs vrais enfants, nos rudes Bretons armoricains! — Est-ce donc parce que nous sommes un peu trop portés à rire de tout, que nous avons excellé dans la satire? Je crois le contraire.

Dans cette promptitude de l'esprit français à la satire, dans la verve tantôt rieuse, tantôt passionnée qu'il y déploie, on doit reconnaître beaucoup de l'ar-

deur généreuse, du désintéressement, de l'héroïque témérité de notre caractère, beaucoup enfin, de notre amour pour la justice, de la clairvoyance et du bon sens de notre race. Le mal, ou ce qui nous semble tel, inspire à notre cœur militant autre chose que ces haines platoniques des Allemands, qui n'apportent de véritables colères que dans les questions d'intérêt et de personnes. Ils restent les champions de leur propre cause ; nous nous faisons à tout propos, et contre nous-mêmes, les champions de l'humanité. Voilà pourquoi nous dénonçons le vice, et nos propres vices, avec tant de vivacité et d'imprudence, nous exposant à périr plutôt que de refuser notre témoignage à la vérité et au droit. Si c'est là un défaut, il est rare, et je ne crois pas qu'à travers toute l'histoire, on puisse en accuser un autre pays que la France. Jusque dans la haine de Voltaire pour les institutions religieuses et l'ordre surnaturel, il y a quelque peu de cette justice, de ce bon sens et même de ce courage. Car nous n'avons tant rabaissé Voltaire que parce qu'on veut trop l'élever. Qu'on le laisse à sa place et nous n'y toucherons pas ; mais si l'on vote le Panthéon pour l'insulteur de Jésus-Christ, nous voterons les gémonies. Il a eu tous nos vices les plus grands, tout notre génie révolutionnaire, irréligieux, prosaïque, toutes nos témérités profanes ; mais il a aussi quelquefois l'idée de la justice, le sentiment de l'humanité et l'audace généreuse. Tout n'est pas chez lui affaire de calcul, il y a aussi du tempérament chevaleresque; et l'on s'expli-

que très bien comment les fils des croisés sont devenus, à une certaine heure, les enfants de Voltaire.

Avant nous, les Romains ont été les maîtres de la satire. Sans admettre tout d'un mot l'assertion de Victor Hugo dans son *Shakespeare* : « Le grand Latin, c'est Juvénal, » il faut reconnaître que Juvénal est un des génies les plus originaux et les plus romains de la vieille Rome. La satire, dans son esprit et sous sa forme persistante, est une création latine, la seule création littéraire qui soit propre au génie latin. La satire est une œuvre de justice, de châtiment, de direction morale; elle rentre, en quelque sorte, dans le programme tracé par Virgile à l'intelligence romaine :

> Tu regere imperio populos Romane memento,
> Hæ tibi erunt artes, pacisque imponere morem,
> Parcere subjectis, et debellare superbos.

L'esprit sérieux, juridique, austère, de l'ancienne Rome, le même qui, dans l'ordre politique. avait créé sous le nom de *censeur*, un magistrat préposé à la surveillance des mœurs publiques et privées, ce génie romain, précurseur de l'inquisition, s'exprima dans l'ordre littéraire par l'invention de la satire.

C'est à tort qu'on en a fait l'honneur aux Grecs, quoiqu'ils aient été les inventeurs par excellence, et que tous les genres littéraires relèvent d'eux, comme tous les arts, comme toutes les sciences et toutes les philosophies. Sans doute, les Grecs ont possédé les

premiers cette liberté d'esprit qui s'atteste par la critique et par l'ironie, et qui leur a permis de philosopher en face de leurs dieux; mais ils avaient à la fois trop de légèreté et trop d'amour de l'idéal, trop d'insouciance morale et un trop grand sens poétique, ils étaient trop artistes en un mot, pour introduire dans la poésie ce genre spécial destiné à peindre la laideur du vice et à prêcher la vertu. Le génie de la Grèce répugnait à ce mélange de la caricature et du sermon qui produit la satire comme on la trouve de bonne heure chez les Romains. Leur façon de faire aimer la beauté et la vertu, c'était de les peindre, sans éprouver autant que nous le besoin d'en faire ressortir les charmes par des antithèses et par le contraste des difformités.

Contrairement aux Latins, les Grecs étaient des peuples joyeux et peu sermonneurs; ils avaient plus de jeunesse. La colère était dans leur tempérament comme la raillerie, mais une colère et une ironie également fugitives. Ils ont eu des accès de cruauté — je voudrais bien savoir quel peuple n'a pas eu les siens — mais jamais rien de cette cruauté froide, de cet implacable égoïsme du peuple romain, la race plus froidement féroce qui ait ensanglanté l'histoire. Les Grecs ont créé, pour leur plaisirs et le culte de leurs dieux, le théâtre d'Eschyle et de Sophocle; les Romains ont imaginé les combats de gladiateurs et le cirque de Néron :

Hæ tibi erunt artes!

Dans l'ordre littéraire, mais toujours aussi dans l'ordre violent, ils ont imaginé la satire, que les Grecs n'ont même pas connue par son nom. Archiloque, à qui on attribue cette invention,

Archiloquum rapido rabies armavit iambo.

était un poète lyrique d'un grand talent, peu sévère dans ses mœurs et assez vindicatif, à ce qu'on prétend ; il maltraita si fort dans ses vers un citoyen de Paros qui lui avait réfusé la main de sa fille, et la fille elle-même, que tous deux se pendirent de désespoir. Il créa ou du moins il perfectionna le vers ïambique; mais il ne créa pas la satire. La mauvaise humeur et les injures d'un amoureux éconduit ne sauraient fonder un genre poétique; on ne trouverait pas une seule satire dans toute l'histoire de la littérature grecque.

La satire commença à Rome; non pas dans la Rome des Césars et de la décadence, mais dans la vraie Rome, dans celle des Scipions; elle débute avec la plus ancienne poésie latine qui nous soit connue, avec Ennius, avec Lucilius; elle a été trouvée dans le berceau même du génie littéraire des Romains; elle a grandi avec ce génie, avec les misères et les vices de la nation, pour atteindre dans Juvénal toute sa hauteur, toute sa force, toute la sombre, amère et navrante beauté qui lui est permise.

Faut-il bien compter parmi les satiriques un poète dont le nom et les écrits sont ordinairement associés

à ceux de Juvénal ; celui dont Boileau, cette fois très exact, a donné ainsi le portrait :

> Perse en ses vers obscurs, mais serrés et pressants,
> Affecta d'enfermer moins de mots que de sens.

Perse est un poète moraliste, plutôt qu'un satirique véritable. Né dix ans avant Juvénal, mort très jeune et longtemps avant lui, la huitième année du règne de Néron, Perse fut témoin de la même corruption et des mêmes excès. Sa muse, plus chaste, répugne à les peindre sous des couleurs aussi crues ; son âme plus paisible, plus rêveuse, l'âme d'un philosophe stoïque, ne s'en indigne pas avec autant de verve; son imagination plus froide ne saurait atteindre l'accent lyrique auquel s'élève souvent Juvénal. Mais c'est un penseur chez qui la philosophie du Portique revêt toute l'énergie d'une foi religieuse. Il abonde en sentences morales plus qu'en traits de mœurs et de caractère. Son livre ne reproduit que très imparfaitement l'image de ce temps que Juvénal fait revivre dans ses tableaux enflammés. Il est impossible de refuser son estime à cet écrivain; mais il n'a jamais soulevé les admirations et les colères, l'enthousiasme et le dénigrement qu'excite encore de nos jours la *mordante hyperbole de Juvénal*..

La vie de Juvénal est peu connue. Sa biographie a été depuis quelques années, comme une foule d'autres parties de l'histoire, fort éclaircie, ou fort obscurcie — je ne sais lequel des deux — mais, dans tous les cas, fort travaillée par l'érudition alle-

mande. Ses dernières satires sont devenues suspectes d'être apocryphes. On admet qu'il mourut en exil, victime de sa témérité. Il ressort de sa première satire qu'il avait quarante ans, au moins, quand l'indignation le fit poète, et que jusque-là il s'était adonné à la déclamation, complément de l'éducation littéraire d'alors, et, il faut le reconnaître, exercice très médiocre pour former la raison et le goût :

Juvénal élevé dans les cris de l'école.

Son livre est le seul portrait authentique, la seule biographie incontestable que nous ayons de lui, et c'est le portrait d'un honnête homme et d'un bon citoyen.

On a voulu, dans ces dernières années, amoindrir cette grande figure, comme on l'a fait pour une figure plus grande et plus noble encore, celle de Tacite ; je n'ai pas besoin de dire dans quel intérêt. Mais quelle maladresse de la part de ceux qui revendiquaient ainsi la solidarité du césarisme romain, affectant de ne voir dans le grand historien et dans le grand poète que des justiciables de la sixième chambre ! Ces deux noms vengeurs n'ont pas besoin de nos apologies ; ils se défendent assez eux-mêmes, et subsisteront tant que le sens moral, tant que l'âme humaine resteront debout :

Mole sua stat.

Je ne puis comprendre cet indigne besoin de flétrir ce que tant de siècles avaient honoré, et d'honorer

ce qu'ils avaient flétri; ces prétentions de refaire l'histoire pour les besoins de la politique du jour, quand il s'agit surtout de porter atteinte au plus noble des sentiments, au respect pour les causes vaincues. Malgré leurs modernes détracteurs, Tacite et Juvénal brillent aux yeux de l'histoire la plus sévère, de l'érudition la plus scrupuleuse, comme deux grands noms d'honnêtes gens. Mais je n'ai pas besoin du secours de l'érudition et de la critique pour croire à la noblesse de leur âme. Ils sont tels que l'admiration et la reconnaissance des hommes les a consacrés jusqu'ici, en vertu d'un droit plus puissant que le droit même de l'histoire et de la réalité, en vertu de la poésie, en vertu de l'idéal. Rien n'est véritable, rien n'est réel, rien n'est éternel en ce monde que l'idéal, et partout où je le rencontre je le défends avec acharnement contre les démolisseurs et les mensonges de la critique.

Pour moi, ces deux grands hommes font partie de l'idéal qui ne cesse jamais d'apparaître, et que j'ai besoin de retrouver dans les époques les plus abjectes. Loin de consentir à rien rabattre de la gloire de leur vie, je l'inventerais plutôt si elle n'existait pas ; et cela faisant, je n'aurais pas menti ; car c'est dans leurs livres eux-mêmes, c'est dans les généreux sentiments qui nous viennent d'eux, que nous avons recueilli tous les traits des nobles figures qui portent leurs noms. Le portrait de leur âme, leur biographie morale, tout ce qui importe de leur existence à la postérité, à l'éducation de l'esprit humain, tout cela

existe dans leurs ouvrages immortels. Supprimez dans le passé, effacez dans l'histoire quelques-uns de ces types de vertu et de courage, vous les rendrez plus rares dans le présent et dans l'avenir. Je m'explique donc la guerre déclarée à Tacite et à Juvénal depuis vingt ans. C'était une précaution prise contre l'inflexible jugement de l'avenir. Mais, malgré tout, ces deux morts ont survécu ; ils n'ont pas cessé de faire leur œuvre, même de nos jours; et parmi les âmes qui se sont tenues debout quand tout le reste se prosternait, qui ont attendu, inébranlables dans leur espoir, l'aurore renaissante de la liberté, si le plus grand nombre a dû sa constance à la foi chrétienne, combien d'autres ont puisé leur force dans les mâles conseils de la poésie et de l'histoire, dans l'exemple de ces grands esprits qui furent, dans le domaine des lettres, les deux derniers Romains, Juvénal et Tacite.

Je ne veux pas calomnier notre temps jusqu'à dire qu'il a mérité jamais les sanglantes objurgations de Juvénal. J'avouerai même une chose, c'est que, dans mon respect pour la nature humaine, je suis porté à croire que Juvénal a exagéré, et que même dans cette ville monstrueuse, même dans la Rome des gladiateurs et des Césars, la dégradation n'était pas aussi générale que son livre le fait supposer. La satire, et c'est là un de ses dangers, pousse l'esprit à l'exagération, quelquefois même à une certaine injustice ; nous en avons d'illustres exemples plus voisins que Juvénal. Rien n'est trop sévère contre les corruptions et les violences du césarisme; mais rien n'est plus coupable que

d'englober, comme on l'a fait de nos jours, des noms innocents, des noms de victimes, dans les injures adressées aux bourreaux.

Sur ce point nous n'accusons pas Juvénal ; il n'a point attaqué d'honnêtes gens; mais il a trop négligé d'apercevoir ce qui restait de vertu et de noblesse à la société romaine; sans compter ces germes encore invisibles d'une vertu et d'une société plus parfaites, qui ont échappé au poète avec le christianisme au berceau. Je suis tenté de croire aussi que les mœurs d'une nation, même en décadence, sont toujours meilleures qu'elles ne le paraissent. Un peuple ne subsisterait pas vingt ans, chez qui les types de Juvénal ou ceux de nos réalistes modernes seraient autre chose que des exceptions. Ce n'est donc point par la peinture des mœurs que Juvénal est applicable à notre temps et qu'il est éternel. Les monstruosités qu'il décrit, avec trop d'insistance, sont particulières à cette abominable Rome des Césars. On reproche avec raison à Juvénal la fréquence de ces peintures révoltantes même chez un auteur païen, et qui rendent un bon nombre de ses vers absolument intraduisibles.

C'est de sa part une erreur littéraire en même temps qu'un travers moral. Il aurait atteint plus sûrement et non moins énergiquement son but, celui de flétrir le vice, en le désignant sans le décrire avec cette effroyable crudité.

Dans cette œuvre si vaste et si variée du grand satirique, on rencontre plusieurs pièces auxquelles on

pourrait reprocher d'être trop générales et trop dogmatiques, comme on reproche à maint autre passage d'être trop cynique et trop exceptionnel. Tel est le caractère que présentent les deux derniers livres de son recueil.

L'érudition allemande est partie de cette diversité pour faire subir à Juvénal le sort qu'elle aime à infliger à tous les livres, à toutes les figures historiques. Elle veut bien accorder encore que Juvénal a existé ; mais elle le dépouille d'une grande partie de son œuvre. Elle a essayé de prouver que sur les seize satires que nous attribuons à Juvénal, onze seulement sont de lui ; encore sont-elles surchargées de nombreuses interpolations, viciées par des lacunes, des transpositions et des altérations du texte.

La critique allemande pourrait s'épargner une grande partie de ses frais, et ne nous affligerait pas de toutes ces démolitions, si elle voulait bien reconnaître cette vérité du sens commun et de la vieille critique littéraire : c'est qu'un auteur n'est pas partout égal et conséquent à lui-même, qu'il peut y avoir chez lui des défaillances, comme il y en a chez tout homme, sans qu'il perde pour cela son identité.

. . . . Aliquando bonus
Dormitat Homerus.

Cela ne prouve pas qu'il y ait eu plusieurs Homère, pas plus que le ton reposé et dogmatique des dernières satires ne prouve qu'il y ait deux Juvénal.

Juvénal s'est adouci : il a perdu un peu de verve et gagné plus de sagesse en veillissant ; voilà tout ce qu'on en peut conclure. Mais il est certain que la satire, transformée en épître morale, en sermon, en énumération générale des vieux ridicules et des éternelles faiblesses de la nature humaine, cette sorte de satire qui est de tous les temps et de tous les lieux sans être d'aucun siècle et d'aucun pays, cesse de nous intéresser vivement, lors même qu'elle est revêtue du grand style de Juvénal ou de l'excellente versification de Boileau. On ne conquiert pas le titre de satirique, pas plus que celui de poète, avec des sentences aussi neuves, aussi mordantes, aussi courageuses que celle-ci :

De tous les animaux qui s'élèvent dans l'air,
Qui marchent sur la terre ou nagent dans la mer,
De Paris au Pérou, du Japon jusqu'à Rome,
Le plus sot animal, à mon avis, c'est l'homme.

Nous n'avons pas besoin de dire que Juvénal ne tombe jamais dans cet excès d'innocence ; il s'agit de faire comprendre que la satire perd toute sa valeur quand elle se lance dans les extrêmes généralités. Plus Juvénal est romain, plus il est de son temps — quand il n'insiste pas trop sur les choses qui de son temps même étaient des exceptions — plus il nous émeut, plus il nous passionne ; alors, j'oserai le dire, il devient pour nous plus actuel ; il est presque notre contemporain.

On a beaucoup disserté, depuis vingt ans, pour ou contre la ressemblance de notre époque avec l'em-

pire romain, en nous supposant sous le règne d'Auguste. Je remarque, sans pouvoir le comprendre, que ce sont les hommes dont la politique aurait le plus d'intérêt à repousser toute assimilation de ce genre, qui ont revendiqué le plus fortement ce parallèle en prenant la défense des Césars, de leurs œuvres sociales et même de leurs personnes. A défaut du sens moral, on ne peut pas refuser le courage à ces nouveaux historiens. Il y a, certes, de l'héroïsme à se faire aujourd'hui l'avocat de Néron contre Tacite et Thraséas. L'héroïsme serait moins méritoire si, comme on l'a prétendu dans la même école, la société moderne est entrée à son tour, et à tout jamais, dans l'ère des Césars. Qu'elle y soit entrée, je ne le nierai pas; mais on peut affirmer qu'elle en sortira, si déjà elle n'en est sortie. Je suis de ceux cependant qui admettent une très grande analogie entre les temps que nous avons vus et ceux qu'a flétris Juvénal. La ressemblance me frappe surtout dans l'ordre social, plus malade et plus difficile à guérir que l'ordre politique. On m'objectera cet effroyable désordre de mœurs qu'atteste la satire de Juvénal, et qui n'est pas possible dans une société chrétienne. Mais les mœurs contemporaines, les mœurs de Paris, celles qu'attestent le théâtre, le roman, le journalisme, la peinture, la sculpture, la musique, la poésie elle-même, et enfin la *Gazette des Tribunaux*, serait-ce par hasard des mœurs chrétiennes? Il ne faut donc pas nous croire à l'abri de la décadence, et du césarisme, et des hontes de la

Rome impériale, par cette raison que nos pères ont été chrétiens, que nous sommes sortis d'un sang très noble et très libéral, et que nous avons connu l'indépendance. Les Romains de Juvénal avaient, eux aussi, des ancêtres très nobles, très fiers, très dévoués à la liberté, et profondément religieux. Leur religion était imparfaite, était fausse, je n'en disconviens pas ; mais qu'importe la vérité de la religion quand une société l'abandonne? Sommes-nous bien sûrs que la société où nous vivons soit beaucoup plus fidèle à la pratique et à la foi chrétienne que la Rome de Juvénal n'était restée fidèle au paganisme de Régulus et des Scipions? Telle est la question que nous devons examiner avec terreur, avant de soutenir que nos quinze siècles de christianisme nous mettent à l'abri de la décadence.

En réservant cette action divine du christianisme qui porte avec elle le salut, mais à la condition que le salut soit accepté, la société démocratique où nous vivons est-elle bien exempte des périls et des vices de la cité plébéienne et autoritaire, sceptique et superstitieuse, épicurienne et famélique, orgueilleuse et poltronne, somptueuse et misérable que nous dépeignent les satires de Juvénal?

Nos vices sont moindres, je l'admets sans peine, et sans essayer une comparaison qui rendrait nécessaire des citations et des traductions impossibles : j'ai dit d'ailleurs que les monstruosités racontées par Juvénal ne devaient être que des exceptions, même dans la Rome des Césars. Cette effroyable

corruption était particulière à la ville impériale; mais nos vices à nous — si peu que nous en ayons — ne se répandent-ils pas, avec une déplorable vitesse, du foyer de la maladie jusqu'aux extrémités du corps social? Les mœurs privées valent mieux chez nous; la société est-elle beaucoup plus saine et plus solide?

Il existait à l'insu de Juvénal, dans le monde antique, une cause de salut et une cause de ruine qui était aussi un principe de renouvellement : le christianisme et les Barbares. La société moderne porte sans doute en elle, outre le christianisme, quelque germe de salut que nous ignorons; mais, pour le moment, les ruines sont nombreuses, et l'édifice de l'avenir ne semble pas beaucoup plus avancé que ne l'était, du temps de Juvénal, la future société chrétienne.

Le poète latin nous montre les débris dispersés et souillés de toutes les grandes choses qui avaient fait la force et la splendeur de Rome. Ce vieux patriciat romain, la plus énergique peut-être des familles humaines, l'institution la plus admirable de l'histoire, a perdu toute puissance, toute existence politique, et par malheur ses noms les plus glorieux subsistent encore; ils sont portés dans la misère, dans l'abjection, dans les métiers les plus vils, et jusque parmi les affranchis, les eunuques et les prostituées qui forment la cour de Néron ou de Domitien. Les héritiers des Scipions sont coudoyés dans le sénat par des fils d'histrions grecs et de parfumeurs syriens. Le

petit nombre d'entre eux qui a conservé le prestige de la race et les restes d'un patrimoine déshonore l'un et dissipe l'autre dans les jeux du cirque et dans les tripots avec des cochers, des gladiateurs et des courtisanes. Ils sont évincés de toutes les magistratures par les suffrages du peuple ou du prince, au profit des parvenus de l'usure, de l'agiotage, de la concussion. Devenus eux-mêmes les clients des petits-fils de leurs esclaves, ils mendient la sportule sur le seuil de leurs anciens hôtels. Un affranchi leur fait partout céder la place : « Eh bien, oui, je suis né sur les bords de l'Euphrate ; j'aurais beau le nier, les trous que les anneaux de mon pays ont fait dans mes oreilles déposeraient contre moi. Mais qu'importe? Mes cinq boutiques au Forum me rapportent quatre cent mille sesterces. Le bel avantage d'avoir droit aux bandes de pourpre des sénateurs, quand on voit dans les champs de Laurente un descendant de Corvinus garder les troupeaux d'autrui. Je possède, moi, plus que Pallas et Licinius... Donc, que les tribuns attendent. Place aux écus ! Honorables magistrats, cédez le pas à ce parvenu qui, quand il vint à Rome, avait les pieds marqués de craie. Aussi bien, pour vous, ce qu'il y a de plus sacré au monde, c'est la sainte majesté de l'argent. Il faut en convenir pourtant : métal funeste, nous ne lui avons pas encore élevé de temple ; le dieu Argent n'a pas encore ses autels, comme la Paix, la Bonne Foi, la Victoire, la Concorde, ce vieux nid de cigognes que le passant salue encore par habitude. »

Je cite Juvénal, et il est question de Rome, car s'il s'agissait de nous, je n'aurais pas le droit de dire que nous n'avons pas élévé de temple à l'argent. Aujourd'hui, chaque bonne ville de France a bâti son temple à ce dieu tout-puissant, un temple où sont immolées chaque jour des milliers de victimes, où l'honneur, la sécurité, le pain des familles, la raison et la vie des individus sont sacrifiés à l'idole, un temple qui peuple en foule, de ses lévites malheureux, les prisons et les hospices d'aliénés. Oui, l'argent est dieu, un dieu adoré avec autrement de conviction, de passion et de fureur que dans le siècle de Juvénal.

En ce temps-là, comme dans tous les temps, le culte du dieu Argent avait produit son infaillible conséquence, la misère, le paupérisme. Luxe et misère : ces deux fléaux ne marchent pas l'un sans l'autre. La misère était grande à l'époque de Juvénal; plus affreuse encore que celle des citoyens, il y avait celle des esclaves. Toutes ces misères, Juvénal les a retracées sous de vives couleurs; ajoutons, à l'éloge de son caractère et de son âme, qu'il en parle avec une sympathie sincère et une profonde compassion. Au milieu de ses plus âpres colères, des cris de charité s'échappent de son cœur ; il fait entendre une plainte en faveur de l'esclave, « pétri du même limon que nous » :

. . . . Animas servorum et corpora nostra
Materia constare putat, paribusque elementis.

Il plaide la cause du pauvre. Il a chanté les larmes, témoignage d'un cœur compatissant, le plus beau

présent que la nature ait fait à l'homme, la meilleure partie de notre âme :

. . . . Mollissima corda
Humano generi dare se natura fatetur,
Quæ lacrymas dedit ; hæc nostri pars optima sensus.

Pour toutes les corruptions dont Juvénal s'indigne, pour toutes les misères qu'il déplore, la société moderne, hâtons-nous de le dire, a des remèdes plus efficaces que la colère ou les larmes du poète. Qu'est-ce que l'honnêteté de Juvénal à côté de la morale du christianisme, et le vague sentiment d'humanité qui traverse son cœur à côté de la charité chrétienne? Mais, hélas ! si efficaces qu'ils soient en eux-mêmes, ces remèdes ont-ils guéri le mal ? Depuis un demi-siècle s'aperçoit-on, à quelque signes, que la corruption et la misère aient diminué ? Que d'efforts n'ont pas tentés la charité, la politique et la science pour guérir les vices et les souffrances du plus grand nombre? Avec quelle ardeur et quelle sollicitude le zèle religieux s'est déployé sur toutes les classes de la société, pour les rendre plus chrétiennes? Et cependant, quels sujets de satires un Juvénal ne trouverait-il pas dans les mœurs, dans les passions, dans les préjugés des grands et des petits ? Quels sujets d'innombrables déclamations dans les souffrances de tous !

Ces sujets éternels de tristesse et de crainte, qui nous font croire par moment que l'ordre social est à la veille de sa ruine, ne semblent pas avoir excité de pareilles alarmes chez le satirique latin. De son

temps, comme dans notre ancien régime, la corruption était un privilège aristocratique; l'égalité ne s'était pas faite dans le vice comme dans tout le reste, et de plus la pauvreté, la servitude, toutes les misères étaient silencieuses, je dirai même résignées. Les misérables criaient souvent à l'injustice du sort, à l'injustice des hommes, jamais à l'injustice des lois et de l'ordre social.

Le monde si dépravé, si malade, si délabré que nous peint Juvénal avait-il la conscience et la terreur d'une ruine prochaine? Je ne le crois pas. Quels formidables accents eussent tirés de la lyre d'airain du poète les échos des lamentations, des haines, des menaces, des folles promesses, des abominables espérances, des fureurs sauvages qui grondent autour de nous et qui deviennent plus violentes et plus terribles à chaque effort que l'on fait pour assouvir les légitimes besoins? Voilà des sujets de consternations et d'amertume que n'a pas connus Juvénal, et qui appellent aujourd'hui les âmes de poètes vraiment courageuses, celles qui méprisent la fausse popularité à l'égal des fausses grandeurs! La corruption des mœurs et l'impiété des esprits descendues jusque dans les dernières couches de la nation, l'envie et l'orgueil, le goût du luxe et des frivolités, l'appétit effréné des jouissances matérielles, se prenant pour des besoins légitimes, et cherchant à se satisfaire par le bouleversement de tous les intérêts et de tous les droits; la stupidité des multitudes qui rejettent l'espérance d'un bonheur immortel et qui attendent pour

demain l'âge d'or; l'hypocrisie des tribuns qui lui promettent ce paradis sur la terre au prix des ruines et des vengeances; l'insolence de ces baladins de la parole, de ces malfaiteurs de la pensée qui s'érigent en apôtres et en prophètes: toutes ces causes d'affliction et de terreur, toutes ces folies et ces bassesses, elles n'existaient pas au temps de Juvénal; il les eût pleurées en larmes de sang et châtiées avec une verge de fer.

Je ne veux pas dire que notre temps ne vaille mieux que l'ère des Césars. D'abord ce serait faux et injuste; et puis c'est une chose interdite par une puissance plus irrésistible que la raison et les lois : par l'opinion. Il est permis de nier Dieu, il est permis de nier l'âme, mais il n'est pas permis de nier le progrès. Si l'on ne croit pas, avant toute démonstration, que le dix-neuvième siècle est plus parfait que ses devanciers, par cela seul qu'il est venu après, on est anathème.

La supériorité de notre temps sur celui de Juvénal n'est pourtant pas contestable. Eussions-nous les mêmes misères et des défauts pires, nous avons de moins le plus épouvantable des ulcères, l'esclavage; nous avons de plus le seul remède infaillible, le christianisme. Il s'agit de savoir si cette époque, exempte des plaies les plus hideuses et les plus apparentes de la société romaine, n'a pas de maladies aussi dangereuses, et qui nous soient particulières; de savoir enfin si l'accroissement de ces maladies progressives n'aurait pas pour premier effet de soustraire les nations à la puissance réparatrice de la

religion chrétienne. Nous valons mieux que les Romains de Juvénal, si nous sommes restés chrétiens ; si nous avons cessé de l'être, je n'ose prévoir ce que nous pouvons devenir.

La satire de Juvénal nous inspire, pour la société qu'elle représente, des terreurs que cette société ne connaissait pas. Nous jugeons de ses destinées après l'événement. Le poète s'abstenait de prédire et même de menacer. Juvénal entrevit sans doute un idéal très élevé de justice, d'honnêteté, d'humanité même, l'idéal de tous les grands esprits du stoïcisme et du platonisme ; les nobles conseils, les sages exhortations ne manquent point dans son œuvre. Il a connu, il a pratiqué le devoir du satirique, homme de bien, le devoir d'affirmer, d'enseigner la vertu, en même temps qu'on flétrit le vice. Mais ces images de la vertu sont releguées par lui dans une ombre qui les efface. Il ne sait pas exciter notre enthousiasme pour la beauté morale comme il sait nous inspirer la haine de la laideur. On peut dire que sa poésie est un tableau de ruines sans perspective, sans ciel et sans lumiére. Or la mission de la poésie, même lorsqu'elle menace et qu'elle flagelle, c'est de nous faire entrevoir un horizon meilleur, un rayon de soleil. La terrible peinture des monstruosités morales n'est pas mêlée, dans Juvénal, de ces menaces, de ces prédictions sinistres qui l'accompagnent dans la Bible ou dans les poètes chrétiens ; mais aussi elle n'est tempérée par aucune consolation, par aucune promesse. Nous tous, poètes, moralistes, publicistes modernes,

nous avons un refuge contre les misères, contre les vices avec qui nous sommes en lutte ; nous avons un argument irrésistible contre toutes nos craintes : c'est l'avenir, c'est cette croyance chrétienne : *Deus fecit gentes sanabiles.*

Rien de pareil chez les poètes et les historiens témoins de la décadence romaine. Le cercle des abominations et des douleurs qu'ils nous représentent n'a pas d'issue ; ils nous y tiennent renfermés et murés, ainsi que dans les arènes, au milieu des bêtes féroces. Il ne s'agit même pas d'y combattre et d'y vendre sa vie à la façon des gladiateurs : toutes les armes nous sont ôtées ; il faut se résigner et mourir. C'est dans ce sombre fatalisme, ou dans l'insouciance, que s'est écroulée la Rome païenne.

L'histoire de Tacite et de la poésie de Juvénal nous font voir, répandus à profusion sur la société romaine, tous les maux sortis de la boîte de Pandore ; mais rien ne trahit chez eux la présence de cette divinité que la noble imagination des Grecs avait placée au fond de l'urne, au fond de la vie. Nous sommes plus heureux que ces grands esprits ; notre siècle est mieux partagé que leur siècle, lors même qu'il ne serait pas meilleur. A travers les vices qui nous indignent, à travers les misères dont nous gémissons, nous avons conservé la vision charmante qui berça les poètes de l'âge d'or ; nous possédons intact et plus ardent chaque jour, ce sentiment propice dont le christianisme a fait un devoir et une vertu, l'Espérance.

II

A PROPOS D'UNE TRADUCTION D'HORACE

Entre tous les poètes de l'antiquité, pas un ne jouit en France d'autant de faveur qu'Horace. Combien de fois, depuis la Renaissance, n'a-t-il pas été traduit, imité, commenté? traduit en vers surtout, preuve d'une prédilection plus tendre. Dire pourquoi nous aimons si fort Horace, pourquoi tout Français tant soit peu lettré et qui relit un auteur latin après les années de collège, réserve cet effort pour l'ami de Mécène, ce serait essayer, après mille autres, un portrait, une histoire de cet esprit si charmant et si sensé. A qui voudrait voir cette peinture ressemblante et vivante, de telle façon que le poète s'y reconnaîtrait comme dans un miroir, nous rappellerons le récent tableau d'un maître aussi français qu'Horace.

Celui-là n'a qu'à laisser courir sa main pour écrire et peindre comme l'auteur des *Épitres*. On ne saurait trouver nulle part, chez les érudits et les critiques, le véritable Horace aussi enjoué, aussi plein de sel et d'indulgence, de raison, de bonté et de charme, que dans cette dédicace qui précède la traduction de Jules Janin. Quel critique a jamais fait un pareil feuilleton sur un poète? Je dis feuilleton et je devrais dire épître. Horace la traduirait en vers tout naturellement, et, sauf les éloges qu'elle lui donne, croirait l'avoir pensée. Je l'entends lui-même en lisant Jules Janin. Vous tous qui aimez Horace et qui désirez l'aimer plus encore, qui rêvez pour vos années de loisirs et de retraite, de le traduire à votre tour en vers, d'en faire l'inséparable ami de la seconde moitié de votre vie, lisez, relisez cette page brillante qui est aussi une noble action. Le critique ne laisse plus rien à faire au poète qui voudrait parler d'Horace après lui.

Contraint par l'amitié à dire quelques mots sur cet inépuisable sujet, nous n'avons qu'une ressource pour ne pas répéter fort mal ce qui a été si poétiquement dit, qu'un moyen d'être à peu près neuf et d'apporter aussi notre pierre, un lourd moellon, au temple Horatien : c'est de rester franchement pédant et de ressusciter en nous, pour une heure, le professeur tué sous le poète par un Mécène de 1861.

Donc le portrait d'Horace est achevé, l'érudition profonde et la fine critique l'ont étudié à fond, dans ce qu'il a de plus intime et de plus personnel. De

1470 à 1865, de Heinsius et Schrevelius à Walcknaer et à Janin, les lettrés modernes ont parachevé le tableau ; cherchons à quelle place il faut le suspendre dans la galerie des maîtres. Ce que vaut Horace, nous le savons tous ; que nul ne l'a surpassé dans le genre qu'il créa, c'est l'avis unanime. Nous allons cette fois regarder autour de lui plutôt que chez lui. Quelle est sa date, quelle est sa place dans l'histoire générale de la poésie? Nous ne parlons pas de son rang, il est fixé à tout jamais ; c'est le plus élevé peut-être, certainement c'est le plus en vue.

On nous a reproché, Dieu sait avec quel dédain ! d'avoir écrit, en parlant d'Horace : « Le poète s'en va, l'*homme de lettres* commence ». Il prétend qu'Horace n'est pas un poète ! N'avait-il pas dit la même chose du divin Homère ! — Telles sont les énormités qu'on fait sortir d'une simple distinction de familles et d'époques entre les poètes. Homère marque la fin de la poésie religieuse ; il représente la poésie héroïque, patricienne, royale, celle des classes guerrières succédant aux castes sacerdotales. Homère n'est plus un législateur et un pontife comme Zoroastre, comme Manou, comme les poètes initiateurs représentés chez les Grecs sous les noms de Linus et d'Orphée. Horace n'est plus, à la façon des trouvères homériques, un improvisateur guerrier et populaire, un poète politique ; il n'est pas même, comme Pindare et les tragiques grecs, un organe presque officiel de la pensée publique, dont l'œuvre a sa place marquée, nécessaire, dans les solennités

civiles et religieuses, aux fêtes des dieux d'Athènes, aux jeux d'Olympie, dans tous les grands actes de la vie nationale. La poésie, chez les Romains, à partir du siècle d'Auguste, a cessé d'être œuvre publique, populaire et religieuse; elle rentre, pour ainsi dire dans la vie privée. Horace écrit pour son propre compte, selon sa fantaisie; il n'exprime que ses sentiments personnels; sa muse n'a pas fonction dans l'État; il n'est pas l'écho des instincts, des croyances générales, l'organe spontané de certains sentiments simples et primitifs. Plus de croyances générales autour de lui; il vit à une époque de culture raffinée, dans une société qui imite une civilisation précédente. Il a beaucoup lu avant d'écrire; il emprunte aux Grecs les formes de sa poésie, il n'en tire la substance que de lui-même, et non pas d'une tradition, d'une religion, d'une philosophie nationales. Horace, en un mot, est un poète cultivé, réfléchi, et non un poète primitif; un poète personnel, absolument libre dans sa fantaisie, et non un poète public, religieux, politique. Telles sont les vérités parfaitement banales, et vieilles comme la critique, qui se cachaient sous ce mot d'*homme de lettres*. On nous l'a reproché cependant comme une aberration de l'esprit de système et une preuve de l'exclusivisme d'un poète monocorde, qui ne comprend rien en dehors de ses propres idées.

De ce jugement, taxé d'irrévérencieux pour l'ami de Mécène, va ressortir néanmoins son originalité véritable, la nouveauté de son œuvre, la part d'in-

vention qui revient à ce disciple avoué, à cet imitateur passionné de la Grèce. Que la poésie d'Horace ne soit pas, à nos yeux, une nourriture morale bien substantielle et bien saine, nous le confessons; qu'à cet épicurisme, si modéré qu'il soit, nous préférions les mâles sentences du Portique, et l'idéalisme de Platon à ce matérialisme élégant, c'est un goût qui n'a rien de très rare et de très personnel. Mais, pour avoir des préférences et des principes, notre critique ne pratique pas l'exclusion. Scepticisme ou fantaisie vagabonde ne sont pas toujours largeur d'esprit. L'exclusivisme sait parfaitement s'allier avec l'absence de toute doctrine; il est dans le caractère avant d'être dans les opinions. La plus ferme foi peut se concilier avec la faculté de tout comprendre et de tout juger librement. Les sympathies se montrent plus tièdes ou plus ardentes, les préferences subsistent, mais quand la justice demeure aussi, la critique n'est pas altérée.

Est-ce être injuste pour Horace que d'avouer un penchant plus tendre pour l'auteur des *Géorgiques* et des *Églogues*? Cette préférence, très vive, nous aveugle si peu, que nous sommes tout prêt à proclamer l'originalité plus entière de l'auteur des *Epîtres* et des *Satires*. Tous deux ont imité les Grecs et ne s'en cachent pas. L'originalité de Virgile est dans ses sentiments; il n'a pas créé de forme nouvelle. Horace, malgré tous ses emprunts, est l'inventeur d'un genre littéraire; il est mieux que cela, il est le créateur d'un ordre nouveau de poésie. Il introduit la

muse dans une région où elle n'avait pas encore pénétré. La poésie familière date d'Horace, la poésie intime, personnelle, la plus humaine et la plus vivace des poésies. D'innombrables rameaux se rattachent à ce tronc. A mesure que nos sociétés avancent, la poésie personnelle devient toute la poésie ; le genre familier écarte les anciens genres héroïques; le théâtre appartient à la comédie, la prose au roman, le vers aux élégies, aux épîtres, aux méditations, aux fantaisies d'un art entièrement libre de toute préoccupation publique. Horace, le premier, donne pour matière à l'art des vers le monde des sentiments habituels et moyens. Ses Odes mêmes sont pleines de lui, de ses amitiés, de ses amours, des petites aventures de sa vie privée. La Grèce lui fournissait, sans doute, quelques exemples de poésie intime ; mais combien rare, en dehors de l'Élégie amoureuse, et combien plus sobres de menus détails! Sans doute aussi, autour de lui, la muse latine se faisait la confidente et l'écho des plus légers caprices, des plus molles fantaisies, de tous les petits incidents de la vie. Quand on dit d'un écrivain qu'il est l'inventeur d'un sentiment ou d'un style, c'est qu'on l'admet pour le représentant le plus élevé d'une saison, d'un âge poétique. L'idée était dans l'air autour de lui, la forme elle-même, bien souvent, s'essayait à poindre sous des doigts moins habiles.

Horace a emprunté aux Grecs sa prosodie, la plupart de ses rhythmes, le moule de ses Odes, mais rien de plus. Il contraint presque toujours ce moule héroï-

que à recevoir un métal nouveau. La vie intime, l'histoire familière, ont succédé, comme matière de la poésie, aux événements publics. Malgré cela, ce n'est pas dans les Odes, dans les pièces lyriques, qu'il faut chercher l'originalité d'Horace. C'est par les Odes, nous le savons, qu'il attire à lui le plus grand nombre de traducteurs, même de lecteurs. Il se montre déjà, dans ce genre solennel, ce qu'il est par excellence, un écrivain aisé, enjoué, familier, élégant. Sous ce costume rajeuni des poètes religieux et politiques, l'épicurien se dévoile dans toutes les fantaisies de son scepticisme, dans toute sa verve ironique ou voluptueuse. Il est beaucoup moins le petit-fils d'Alcée ou de Pindare qu'il n'est l'aïeul de nos chansonniers. L'esprit est pareil, aussi français chez le poéte romain que chez ceux de Paris ; mais combien différents sont l'art et le style ! La même ivresse sort des deux vases ; mais l'un est un verre fragile, verre de Bohême, ou verre de cabaret ; l'autre est une coupe d'or ciselée. Si tous ne sont pas juges du prix de la coupe horatienne, tous savent goûter la douceur du breuvage. Pour un grand nombre il a le charme du vin du cru. Voilà le mérite populaire d'Horace : il est le plus moderne des poètes anciens.

Pour cette muse famillière qui ne descend point du Parnasse, que le poète évoque à son foyer, dans son jardin, dans la villa d'un ami, dans les rues de Rome, à côté de la litière de Mécène ou de Lyide, l'Ode et tous les rhythmes lyriques forment un costume étroit et gênant. Les muses d'Horace, ses créa-

tions à lui, c'est l'Epître et la Satire. Trouvons pour ces deux sœurs un même nom, car vraiment ce n'est qu'une même personne. La Satire d'Horace, légère, enjouée, sans fiel, et surtout sans emphase, est une Epître ; son Epître, vive, frondeuse, ironique, c'est une Satire. Les deux genres n'en font qu'un, la création, l'originalité d'Horace, le genre familier.

A l'origine, toute poésie était chantée ; elle le fut chez les Grecs jusqu'à la dernière heure de la grande époque. La muse garde encore dans Virgile le divin privilège, la vieille habitude de dire : Je chante. Horace encore, jusqu'aux *Epitres*, appartient à la famille des chanteurs. Mais désormais la muse va parler comme une simple mortelle ; la poésie n'est plus une hymne, c'est la causerie écrite ; c'est la correspondance des beaux esprits, c'est une épître, une lettre avec tout son abandon de pensées et de langage. Elle garde seulement, comme une grâce de plus, le léger frein du rhythme et de la mesure. Voici la déesse qui visite l'étroit logis du poète, inspecte son modeste ménage et fait l'inventaire de son mobilier. Jusqu'à ce jour, elle ne s'était jamais hasardée hors des temples et des palais, hors du théâtre ou du forum. Elle n'osait nommer que les choses de la religion, de la politique, de la guerre. Sa langue admet aujourd'hui tout ce qui ne dépare pas la conversation des honnêtes gens ; elle trouve tous les sentiments, toutes les idées, tous les mots assez nobles pour entrer dans les vers, s'ils sont vrais et s'il sont agréables. C'est déjà une sorte de réalisme,

tempéré, comme il doit l'être par ce besoin d'élégance inné chez les anciens et qui marquera toujours les vrais poètes. Dans tous les cas, cet avénement de la poésie familière, après la poésie réligieuse, après la poésie héroïque; ce règne de la muse tout humaine après la muse divine, c'est une révolution, non pas seulement dans la poésie, mais dans l'esprit humain.

L'*Épître* d'Horace est le plus ancien, elle est restée le plus parfait monument de cette révolution. Pour forcer la muse à passer avec toutes ses élégances dans ce nouveau monde de la vie intime et personnelle du poète, pour élever à l'état de poésie les sentiments, les causeries, tous les détails de la vie usuelle, il fallait plus de génie que pour imiter Pindare et pour transporter artificiellement dans la langue latine les rhythmes inventés par les lyriques de la Grèce. Voilà l'œuvre d'Horace : quand il chante, c'est un imitateur des Grecs, c'est un poète de seconde main, qu'on nous passe le mot; quand il cause, c'est un inventeur, c'est un maître qui régit encore une large part, et la plus charmante peut-être, de notre poésie à nous. Cette poésie n'est plus une création spontanée du génie populaire; elle n'est plus l'œuvre d'une sorte de barde inculte et inspiré, écho presque involontaire et fatal des sentiments de sa race : c'est une poésie voulue, réfléchie, composée avec art; nous dirions cherchée, si le mot n'impliquait pas l'absence de naturel. Or, pour être prise à d'autres sources, à des sources plus humbles, plus

voisines du cœur de celui qui chante, cette poésie familière n'est-elle pas aussi vraie, ne semble-t-elle pas plus naturelle encore que la poésie des armées ou des sanctuaires? L'une et l'autre sont vraies, car l'homme est un être héroïque et religieux, tout aussi sincèrement qu'il est un fils, un père, un ami, un amant, un simple membre d'une famille soumise à de vulgaires besoins. Rien de ce qui est humain n'est étranger à la poésie. Mais, comme l'humanité elle-même, la poésie traverse des âges divers : elle commence par être toute la litérature, elle finit par n'en être plus qu'une branche. Ce jour-là on ne dit plus comme autrefois : le poète; on dit : le bel esprit, l'*homme de lettres*.

Horace est le premier des beaux esprits, le prince des hommes de lettres, au début d'une ère où les grands poètes seront gens de lettres et beaux esprits. Il a créé la poésie familière, la poésie intime, c'est-à-dire la seule poésie destinée à survivre aux anciens genres solennels. Affirmer cela d'Horace, est-ce le méconnaître et le diminuer ? Ce n'est pas le peindre sans doute : l'œuvre est trop bien faite par Jules Janin pour qu'on essaye sitôt de la recommencer ; ce n'est pas l'analyser et le définir : nous laissons ce travail à de plus habiles critiques; c'est simplement le nommer par un de ses noms, et chaque grand poète en a plusieurs. Mais il y a mieux à faire que tout cela, il faut le lire.

III

DE L'IDÉE DE PROGRÈS APPLIQUÉE A L'HISTOIRE DES ARTS

I

Il est impossible aujourd'hui de toucher à l'histoire, même à l'histoire littéraire, sans être mis en demeure de s'expliquer sur l'idée de progrès. Sous son apparence si haute, ce mot est un de ceux qui ont couvert le plus de crimes et fait dire le plus de sottises. Les religions positives n'ont jamais eu de sectateurs plus intolérants que les pontifes de cette vague et nuageuse idole. Il faut fléchir le genou devant elle ou mourir. Mourir, comme on meurt de notre temps pour sa foi et sa liberté : c'est-à-dire renoncer aux honneurs, à la popularité, à la richesse. Cela est facile à un penseur honnête homme ; on y trouve même une véritable

joie. Cependant un tel sacrifice est tenu quelquefois pour un martyre, et il rebute bien des courages. Aussi tout le monde s'incline devant ce mot de progrès, sans se mettre en peine de comprendre.

Ce nom magique, prononcé à tort et à travers, sait tantôt achalander une boutique, tantôt mettre en vogue un système. Du plus petit industriel au plus grand politique, chacun se hâte d'en illustrer ses prospectus. Il suffit d'une adhésion sonore à ce substantif mal défini pour conquérir brevet d'esprit profond et libéral. L'hésitation à croire sur parole est flétrie de l'accusation d'ignorance et d'aveuglement.

Ayez consumé des années déjà nombreuses dans la poursuite de la vérité et de la beauté morale, dans l'étude passionnée des formes diverses du sentiment religieux et du génie littéraire, embrassez dans votre sympathie toutes les œuvres sincères, même les plus opposées à votre foi et à votre goût; en vain vous aurez affirmé les droits de la conscience, le devoir du perfectionnement intérieur et social, la noblesse et la liberté de l'homme; en vain vous aurez visé par vos écrits à susciter les hautes aspirations, à relever les courages, à lutter contre les servitudes qui entravent les âmes et les nations dans leur essor vers la grandeur et vers le bien; si vous n'avez pas professé que le siècle présent est supérieur par droit de naissance à tout ceux qui l'on précédé, et que l'humanité, quoi quelle fasse, sera meilleure et plus heureuse encore dans le siècle futur, vous n'avez qu'une intelligence étroite et timide, suspecte de

quelque fanatisme rétrograde, peut-être même de quelque sordide calcul. Vous blasphémez la lumière et les « idées modernes », vous êtes un esprit sombre, amer, jaloux, un mécontent à tout prix, et presque un ennemi de votre peuple.

Cherchons donc, bien sérieusement, dans quelle mesure il faut adhérer à cette religion du progrès; écartons pour cela les nuages dont ses mystiques l'enveloppent, afin de lui conserver le prestige du merveilleux.

Ce n'est pas dans tel ou tel volume qu'on peut trouver la formule précise du dogme nouveau; l'idée du progrès a des milliers d'évangélistes, sans avoir encore son symbole bien déterminé. C'est de l'ensemble des affirmations de la science et de la politique de notre temps, des aspirations de la poésie et de l'art, des espérances communes aux masses populaires et à certains esprits d'élite, et chaque jour exprimées par les événements et les écrits, que nous essayerons de tirer les divers articles du *Credo* de notre siècle sur la perfectibilité humaine.

A cette noble croyance d'un progrès sans limite pour l'âme humaine, mais en l'appliquant au bonheur terrestre, on voudrait aujourd'hui subordonner toute religion; on se sert d'elle pour battre en brèche le christianisme. Voyons quels sont les titres de cette doctrine à remplacer tout autre dogme sur la destinée humaine. Sachons à quel degré elle peut s'allier avec d'autres principes également précieux à notre conscience.

Tâchons avant tout de traduire ici avec un soin scrupuleux, en quelques théorèmes clairs et nets, les effusions lyriques qui composent jusquà ce jour la philosophie du progrès.

Voici ce qu'on en peut tirer de positif :

« Depuis que l'homme a paru sur la terre, il n'a cessé de s'améliorer physiquement et moralement ; ses lumières, sa moralité, son pouvoir sur le monde extérieur, son bien-être s'accroissent de siècle en siècle, fatalement, par le seul effet de la durée et sans qu'on puisse assigner de terme à cette progression. Quoi qu'il veuille et quoi qu'il fasse, l'homme est en ce monde indéfiniment perfectible et destiné à s'élever, sur ce globe, à des degrés de science et de bonheur que nos pères ne soupçonnaient pas et qui nous étonneraient nous-mêmes. Les adeptes de la doctrine n'admettent pas de limite à ce pouvoir temporel dont l'homme s'investira lui-même dans la création et à la science que suppose ce pouvoir. Nous pourrions citer mille preuves de l'immensité de ces espérances et des éblouissements prophétiques qu'elles suscitent chez les penseurs tenus pour les plus libres et les plus clairvoyants.

Il y a quelques années, un éminent écrivain nous annonçait ceci dans un article de la *Revue des Deux-Mondes* : « Un jour, du globe où nous habitons, l'homme échangera des informations avec les sphères les plus lointaines, saura ce qui s'y passe, y donnera de ses nouvelles et jouira, du fond de son cabinet, de cette vue complète, de cette intime pénétration de

l'univers que nous autres chrétiens n'attribuons qu'à Dieu, et, dans une certaine mesure, aux âmes bienheureuse. Dans ses *Dialogues philosophiques*, le même penseur, plus audacieux que tous les poètes, nous promet un avenir ou les savants règneront sur l'humanité d'une façon si absolue, que leur volonté, et je ne sais quel fluide qui jaillira de leurs manes, suffiront à foudroyer les récalcitrants. Il est vrai que notre cher confrère, M. Renan, donne à cette partie de son livre le titre de *Rêves*. Quand on nous parle de la perfectibilité *indéfinie* de l'espèce humaine, on prend donc ce mot à la lettre et dans son sens le plus absolu ; l'homme, sans sortir de la terre, est en train d'y devenir Dieu. Voilà une des formules qu'on pourrait donner de la loi du progrès sans faire violence aux thèses qui commentent cette loi.

On s'explique du reste cette portée miraculeuse donnée à l'idée de progrès par certains adeptes, lorsque, du milieu de toutes les grandeurs de notre civilisation chrétienne, on se replace par la pensée à l'origine que ces philosophes attribuent à l'espèce humaine. Tous n'admettent pas, il est vrai, que l'homme ne soit autre chose qu'un singe perfectionné ; mais tous, en niant la révélation édénique aussi bien que les révélations suivantes, font des premiers humains des sauvages aussi grossiers, aussi ignorants que ces malheureuses peuplades de la Polynésie, qui en sont encore, après des milliers d'années, à l'âge de pierre, à la langue monosyllabique et à l'anthropophagie. Il est certain que si

le singe s'est fait homme, que si la brute humaine, dont on trouve encore des échantillons dans quelques îles de la mer du Sud, s'est élevée par ses propres forces jusqu'à ce degré de perfectionnement que comporte l'existence des grands esprits du christianisme et de l'antiquité grecque, on peut considérer comme possible cette transformation de l'homme actuel en une sorte de magicien ou d'ange, dont le regard percera jusqu'aux sphères les plus lointaines.

Si Platon et Bossuet sont issus d'un singe ou simplement d'un sauvage privé de toute révélation, on ne voit pas pourquoi, de la race de Platon et de Bossuet, ne sortiraient pas quelque jour ces sorciers tout-puissants et presque divins, prédits par les adeptes de la science moderne. La doctrine du progrès indéfini nous ouvre donc de magnifiques espérances, mais ses fruits immédiats sont moins brillants. N'examinons pas quels ont été et quels peuvent être ces résultats dans le domaine des faits; restons dans le domaine des idées; voyons quelles sont les conséquences de ce dogme du progrès dans les sciences historiques et politiques. Nous allons les déduire avec la plus sincère logique. Elles nous semblent à nous formidables, mais la *critique moderne* ne recule pas devant elles.

Toute religion, toute forme de l'art et de la société humaine sont supérieures aux formes qu'elles remplacent. L'avenir vaudra mieux que le présent. Ni Dieu, ni l'homme ne peuvent rien contre cette heureuse fatalité. La victoire est le juge infaillible de la

bonté d'une cause. Détruire, c'est améliorer. La perfection n'est pas un mérite moral ; elle ne dépend pas d'une volonté droite et éclairée. Elle est imposée par le temps ; c'est une question de date.

On est bien forcé d'admettre quelques éclipses et quelques retards passagers dans cette marche ascensionnelle, inexplicables déviations de l'humanité fatalement ramenée dans la voie de l'avenir et condamnée, quoi qu'elle fasse, à la sagesse et au bonheur. Mais chaque révolution, chaque mouvement, chaque destruction nous rapproche, en définitive, d'un état supérieur. Brisons ce qui est bien, nous sommes assurés d'avoir mieux. En vain nous dissiperions l'héritage de nos enfant ; si appauvris, si mal élevés qu'il soient, ils vaudront plus que nous, au moins dans leurs fils ou petits fils. En vain nous voudrions le mal ; c'est le bien qui s'accomplira.

Est-il, d'ailleurs, un mal moral dans ce système! Je n'en découvre qu'un seul : la résistance à ce qui veut nous remplacer, l'esprit de conservation.

Voyez d'ici toute une morale nouvelle, entièrement nouvelle, immense progrès sur la vieille morale et la vieille politique !

Poursuivons : La religion est une forme essentiellement transitoire, la forme enfantine de la connaissance humaine ; c'est une œuvre d'imagination et de jeunesse, l'explication superficielle du problème du monde, que l'esprit se donne à lui-même avant l'âge de raison. Aux religions immobiles succède la science progressive ; elle pénètre de plus en plus profondé-

ment les secrets de la nature et réussit à la dominer ; à mesure que l'homme renonce à chercher le divin au-dessus de l'univers et de lui-même, et qu'il cesse d'adorer, il s'empare pour son propre compte des vieux attributs de la Divinité, il se sent devenu Dieu.

L'art passe de l'empire des religions sous celui de la science, à moins qu'il ne soit destiné à s'évanouir avec la religion elle-même et la jeunesse de l'humanité, comme c'est l'opinion de plusieurs. On admet en général qu'il subsistera, non plus avec son caractère dogmatique et révélateur d'un idéal désormais aboli, mais comme vulgarisateur de la science, ou comme instrument et ornement de la politique, ou, surtout, comme entrepreneur des voluptés sociales. Dans toutes ces hypothèses, serviteur de la science, expression d'un besoin inné d'émotions factices et de plaisirs délicats, concours prêté par l'imagination à la propagation des idées, fleur de la richesse et du bien être croissant parmi les hommes, l'art est soumis à la lois du progrès ainsi que tout le reste ; et si le progrès ne l'abolit pas, chaque siècle, en vertu de ce même progrès, lui doit apporter une perfection nouvelle.

Constatons, dès l'abord, que la question de l'histoire des arts est une des plus gênantes pour la doctrine de la perfectibilité fatale et indéfinie. Aucune des écoles qui la professent n'a donné, que nous sachions, sur la philosophie de l'art, de théorie précise et complète. Nous entreprenons ici d'examiner

dans quelle mesure il est possible de concilier les faits connus et tout le passé de l'art, avec ce système d'un perfectionnement nécessaire, infaillible et illimité, des sociétés humaines.

Continuons à extraire de l'idée de la perfectibilité indéfinie de l'homme sur la terre, toutes les conséquences qu'elle renferme. Elle implique une morale, une politique, une métaphysique, une cosmogonie particulières. Elle favorise singulièrement, si elle ne l'a pas créée, cette histoire naturelle, toute récente, qui admet la transformation des espèces de l'une en l'autre et qui donne pour ancêtre à l'homme un singe perfectible. Elle enseigne en compensation à l'humanité qu'il n'existe pas d'être divin au-dessus d'elle ; la Divinité réside uniquement dans l'idée que notre esprit se forme de son existence; nos progrès sont le progrès même de ce Dieu qui n'est pas mais qui *devient*. L'homme et le monde, tous deux fatalement progressifs, c'est là le Dieu qui se construit tous les jours, le Dieu en perpétuelle *voie de devenir*.

Hâtons-nous de reconnaître que la doctrine de la perfectibilité des choses humaines n'engendre pas nécessairement cette étrange théologie, et que, renfermée dans certaines limites, elle peut s'allier avec le spiritualisme le plus pur. Nous l'avons présentée d'abord dans ses thèses les plus extrêmes pour prémunir les intelligences contre la séduction qui entoure ce mot de progrès. Prise dans un sens absolu et comme une loi irréfragable de l'humanité, l'idée

de progrès entraîne des exagérations qu'il faut combattre. Voyons dans quelle mesure elle s'accorde avec la saine philosophie et *les croyances* chrétiennes.

II

Pour réduire à sa juste valeur la théorie du progrès nécessaire et indéfini, il suffirait de poser deux principes, regardés jusqu'ici comme des axiomes du sens commun, mais niés, il est vrai, par les sectes nouvelles : la liberté de Dieu et le libre arbitre de l'homme. Nous n'avons pas besoin de plaider ici en faveur de ces deux dogmes ; faisons simplement appel à la croyance immortelle de l'homme en sa liberté morale. Notre âme est libre en ses déterminations ; elle peut choisir bien ou choisir mal ; elle peut embrasser la vérité ou l'erreur ; elle peut résister par l'intention à l'ordre divin, ou s'y associer avec amour. Ce sont là, pour nous, des articles de foi contre lesquels rien ne prévaut ; nous rejetons de prime abord dans la doctrine du progrès tout ce qui porterait atteint au principe de la liberté morale. L'homme est appelé à monter, mais il peut déchoir ; voilà le vrai.

Il est impossible de déterminer à l'avance quel usage fera l'humanité de son libre arbitre ; s'il faut espérer qu'elle s'élèvera toujours plus haut vers la vérité, vers la beauté et la bonté, il faut craindre sans cesse qu'elle ne s'en éloigne. Toute l'histoire,

à défaut de la philosophie, ne nous prouve-t-elle pas combien l'humanité est faillible ? Il n'y a donc pas pour les choses humaines de progrès fatal, impossible à éviter, certain comme le développement des choses de la nature. Prétendre que la condition de l'homme et ses œuvres terrestres iront en s'améliorant à l'infini, c'est affirmer d'abord qu'il est impossible à l'homme de prévariquer, et que la présence de l'humanité sur ce globe, que ce globe lui-même, sont éternels, deux affirmations également inadmissibles. Le simple bon sens nous démontre que l'humanité aura un terme en ce monde, comme les nations, comme les individus ; enfin le pouvoir qu'a l'homme de résister à tout ce qui pourrait l'améliorer est un fait malheureusement trop évident. Cette faculté de résistance peut-elle prévaloir contre les desseins de Dieu ? Non sans doute ; mais il n'est pas au pouvoir de Dieu de violenter le libre arbitre de l'homme.

J'admets qu'à travers les résistances et les prévarications individuelles, Dieu conduise l'humanité par des voies inconnues vers un but fixé d'avance. Cette parole si souvent citée, « l'homme s'agite et Dieu le mène », peut être invoquée à l'appui d'un progrès nécessaire et continu. Mais rien ne saurait prévaloir contre la faculté accordée à l'âme de se déterminer et de choisir. La liberté, c'est l'essence même de l'être humain. L'humanité reste à jamais libre, en ce monde, de s'élever ou de déchoir, de se sauver ou de se perdre. S'il est infiniment probable que

le destin de l'homme est d'atteindre, dès cette vie, un très haut degré de lumière et de vertu, il est absurde d'affirmer que cette progression n'aura pas de terme, puisque l'homme est évidemment borné dans sa puissance, et notre globe borné comme nous dans sa durée.

Tout en rejetant l'idée du progrès absolu et fatal de la perfectibilité illimitée, ne peut-on admettre des accroissements très probables et très considérables dans tout ce qui fait la grandeur de l'homme? On le peut et on le doit; on a même le droit d'ajouter qu'il n'est guère possible d'assigner un terme fixe à cette ascension des sociétés humaines. La raison nous permet de croire à bien des progrès, l'imagination nous y pousse, notre amour pour nos semblables nous le fait desirer. Jusqu'où s'étendra ce perfectionnement? Pour professer qu'il n'aura pas de terme, il faut croire à l'éternité de ce globe; pour dire quand il s'arrêtera, il faut se vanter de connaître au juste l'âge de l'humanité et le temps qui lui reste à vivre. Nous n'avons pas cette prétention,

Est-ce à dire que l'humanité n'ait pas à ce jour un âge quelconque; qu'elle ne soit pas soumise à la nécessité des saisons, à cette loi de la croissance, de la maturité et du déclin à laquelle n'échappe aucun des êtres de l'univers visible, depuis l'hysope et la fourmi jusqu'au plus immense des soleils? Nous croyons profondément à l'unité de loi dans la nature; notre globe et la race qui l'habite ont commencé et ils finiront; ils sont tous deux à un moment de leur

durée nettement distinct des autres moments, en un mot ils ont un âge, si difficile qu'il soit de préciser quel est cet âge ; ils parcourent une de leurs saisons, et le nombre de leurs saisons est borné. Dieu seul n'a pas d'âge, pas de saisons, pas de moments ; car Dieu seul est éternel.

Est-il absolument impossible, à l'aide de la philosophie, de la science naturelle, de l'histoire déjà si riche en documents, de prouver qu'il y a des âges dans le développement de l'esprit humain sans que le retour soit possible vers un âge écoulé et sans que la succession de ces âges constitue un progrès nécessaire? L'histoire des arts nous démontre, avec la dernière évidence, cette succession des saisons dans l'humanité comme dans l'individu. Les arts n'acquièrent pas tous leur perfection au même moment de la vie des peuples ; sans doute ils coexistent à l'état rudimentaire dès le principe des sociétés ; à toutes les époques ils se prêtent un mutuel appui ; mais ils se succèdent dans le principat et n'occupent que chacun à leur tour le rôle de coryphée. Depuis que les arts ont apparu dans l'histoire, chacun d'eux a-t-il suivi une marche ascendante, de telle sorte que, de progrès en progrès, et sans tenir compte des déviations passagères, il ait atteint, de nos jours, un degré de supériorité incontestable sur les œuvres anciennes de deux et de trois mille ans?

Prenons l'architecture, la statuaire, la peinture même, quoique son avènement au principat soit de date plus récente et toute chrétienne. Nous ne posons

pas la question pour l'architecture de notre époque, si fière cependant de tous les moyens dont elle dispose pour remuer des montagnes et pétrir la nature à sa guise ; notre époque est incapable d'architecture ; elle le prouve chaque jour dans les embellissements de Paris. Prenons dans les temps modernes les époques et les œuvres incontestées, le Moyen âge, la Renaissance, nos églises ogivales, les monuments italiens des quatorzième, quinzième et seizième siècles.

Quel est le critique qui se chargera de nous démontrer leur perfection supérieure à celle du Parthénon ou même à celle des temples égyptiens ? Je ne l'ai pas encore rencontré ; et pour mon compte, je tiens encore l'architecture égyptienne et l'architecture grecque pour aussi parfaites que l'art du moyen âge et que le nôtre par conséquent. Tout ce qu'on peut faire de plus, c'est d'admettre l'égalité entre les anciens et les modernes, et de reconnaître qu'appelés à servir d'autres besoins, à exprimer d'autres sentiments, les édifices chrétiens ont réussi dans leur objet comme les constructions antiques ; mais pour la perfection intrinsèque et au seul point de vue de l'art, rien n'égale, rien n'égalera jamais le Parthénon.

L'idée de comparer la statuaire de nos jours à celle de Phidias ne saurait traverser un esprit sérieux. Allons de suite au plus grand des modernes, à Michel-Ange. J'admets que la diversité des goûts et des points de vue amène une hésitation dans le jugement. Mon esprit à moi et celui de bien d'autres n'hésiterait pas. Mais enfin les plus fidèles croyants du

progrès oseraient-ils attribuer au sculpteur florentin une supériorité sans partage? Voici ce qui est évident : de Memphis et d'Athènes, à Florence, à Rome et à Paris, l'architecture et la statuaire en trois mille ans n'ont pas fait un seul pas dans le progrès. Aux yeux des poètes et des vrais critiques, elles auraient plutôt déchu.

La peinture des anciens n'a pu survivre aussi complète que leur marbre, leur bronze et leur granit. Notre supériorité dans cet art peut être présumée sans être certaine. Tenons donc Raphaël pour plus parfait qu'Apelles et Polygnote. Dans tous les genres autres que la représentation de la personne humaine, dans tous les détails et les accessoires de l'art, perspective, jeux de lumière, coloris, trompe-l'œil de toutes sortes, dans le paysage que nous avons créé, dans tous les ordres inférieurs, notre supériorité est éclatante. On ne saurait la contester dans l'expression des nuances du sentiment sur le visage; mais, pour l'élégance et l'idéale beauté des contours, pour la perfection de la forme humaine, pour la force et la majesté viriles, pour la souriante diversité des corps féminins, sommes-nous donc bien sûrs que Raphaël lui-même ait laissé si loin de lui les grands peintres de l'antiquité?

Tout ce qui nous reste de la peinture antique, à Pompeï, à Rome et ailleurs, n'est pas œuvre d'artistes, mais de praticiens. Nous n'avons pas un lambeau de six pouces couvert par le pinceau d'un maître. Quelques pans de murailles, décorés par des

artistes anonymes, voilà tout ce qui nous reste des anciens. Quel est l'homme illustre de nos jours, je n'en excepte aucun, qui peut se vanter de dessiner une figure avec plus de justesse, d'heureuses proportions et d'élégance, que ces peintres en bâtiment de la Grèce et de l'Italie, à une époque où tout déclinait déjà dans la civilisation antique?

Un seul des arts, celui qui fut le plus longtemps stationnaire, a fait d'évidents progrès dans l'ère moderne; il atteint de nos jours une perfection inconnue et à peine soupçonnée dans le monde ancien; la musique, étroitement soumise à la poésie et confondue avec elle dans leur commun berceau, a conquis chez nous depuis trois siècles sa pleine indépendance; elle exerce aujourd'hui sur les autres arts une véritable suprématie; dans l'histoire de cet art, le progrès est éclatant; il a été tardif; ce n'est qu'au moyen âge que la musique sort pour ainsi dire de l'enfance par l'invention successive de l'orgue et d'une foule d'instruments plus parfaits que ceux des anciens.

Ce perfectionnement des moyens d'exécution et de l'œuvre musicale en elle-même n'a rien ajouté à la puissance de la musique sur l'organisme de l'homme et sur son âme. Les effets miraculeux que produisait la musique sur les peuples primitifs, et jusque dans l'antiquité grecque avec les instruments les plus imparfaits, les plus barbares, mais en s'associant à la poésie comme une fidèle servante, dépassent, de tout un monde, l'action qu'exercent aujourd'hui les plus admirables orchestres, les plus puissants composi-

teurs sur une race devenue, pourtant, si nerveuse et si délicate.

Malgré l'infériorité actuelle de son action morale, la musique en elle-même, et vis-à-vis de ses lois propres, n'en est pas moins infiniment plus parfaite de nos jours qu'aux siècles d'Auguste et de Périclès et sous le règne des Pharaons. Elle est en outre infiniment plus lhire de se mouvoir dans sa sphère, ayant rejeté la domination des autres arts et les faisant servir à son tour. Quand elle daigne s'associer à la poésie, les paroles ne sont plus pour elle qu'un infime accessoire, un simple canevas sur lequel brodent ses doigts de fée. Elle a trouvé depuis le seizième siècle dans la société européenne sa saison propice, son âge d'or; son jour de règne est à la fin venu. Elle a produit pendant cette période, avec Mozart, Beethoven et tant d'autres, ses œuvres capitales, auprès desquelles les œuvres de l'antiquité n'étaient que des préludes. De telle sorte qu'on peut conjecturer sans trop de risque, que ces merveilleux génies ne seront pas plus dépassés dans leur art qu'on n'a dépassé Phidias, Ictinus et Raphaël. La musique a eu son grand siècle au delà duquel il est impossible aux vrais artistes de rêver un progrès. Ce siècle dure encore, si l'on veut; mais qui osera soutenir qu'il ne s'y manifeste pas quelques symptômes de décadence?

L'évolution des arts s'est ainsi complétée par le règne de la musique. Est-ce à dire que cette évolution témoigne d'un progrès continu, et que la musique, parvenue la dernière à son point culminant, soit le

plus parfait de tous les arts, que le goût de la musique, l'aptitude à l'exercer, le don d'exprimer nos émotions sous cette forme, et si vous le voulez de produire à son aide au fond des âmes des agitations encore inconnues, soient la preuve d'une supériorité absolue de notre époque sur celles qui l'ont précédée? Cet argument en faveur du progrès nous semble très contestable. La grandeur de notre siècle n'est pas là; c'est en dehors des arts qu'il faut la chercher. Ce n'est pas de l'histoire des arts qu'il faut s'étayer pour démontrer par les faits de notre temps la perfectibilité indéfinie du génie humain.

III

Si l'on veut prouver la continuité du progrès et faire valoir notre siècle par ses vrais mérites, par des œuvres originales, il faut proclamer que l'ère des arts est terminée, comme on l'a prétendu pour l'ère des religions; il faut saluer la science et l'industrie, désormais souveraines du monde[1], et souveraines absolues. C'est par elles, en effet, que l'homme peut poursuivre et qu'il espère obtenir cette puissance et ces jouissances illimitées qu'on lui présage. La science au lieu de la religion, l'industrie à la place de l'art, tel est le programme de la philosophie positive, et il faut adopter ce programme pour croire sincèrement au progrès indéfini. En apparence, le progrès ne supprime pas les arts comme il veut supprimer la

religion; la science moderne leur promet un rôle immense, des développements inouïs, un état qu'elle considère comme très supérieur à leur passé. Il s'agit de savoir si cette notion nouvelle des arts, conçue par les ingénieurs, les économistes, les agioteurs et quelques philosophes matérialistes, ne répugne pas, non seulement aux artistes, aux poètes, aux critiques, mais à l'essence même de l'art et de l'éternelle raison.

Voici la théorie positiviste sur l'art et son histoire :

L'art a pour objet de satisfaire à des besoins plus délicats et plus rares que les autres besoins de l'espèce humaine, mais qui ne sont pas d'une autre nature que les appétits matériels. L'industrie nous assure le nécessaire, l'art nous promet ces élégantes superfluités, ces raffinements, ce luxe enfin, qui deviennent pour l'homme civilisé une seconde nécessité presque aussi impérieuse que les besoins primitifs. A la suite de l'industrie, et sous la suprême direction de la science, l'art se développe, engendrant chaque jour des désirs nouveaux et plus apte chaque jour à produire des jouissances. En passant de l'empire de la religion sous celui de la science, en acceptant l'industrie comme un associé d'égale dignité et d'égale initiative, l'art ne peut que se multiplier et s'accroître; il acquiert des moyens d'exécution plus prompts et plus faciles, une influence plus générale; il se met à portée de toutes les mains, de toutes les bourses, de toutes les âmes. Tant qu'il fut l'auxiliaire

de l'idée religieuse, il resta vague, imparfait, mystérieux comme elle, réservé comme elle aux adeptes, n'engendrant d'émotions que chez les initiés, étroitement dogmatique, incapable de donner un plaisir qui ne fût précédé ou suivi d'une leçon.

Dans sa seconde époque, l'art émancipé des sacerdoces, vivant de sa propre vie, livré à ses seules lois et aux inspirations du génie individuel, ne poursuivant d'autre but que l'expression de la beauté en soi, d'un idéal inaccessible et inutile au plus grand nombre des hommes, l'art demeure un privilège, la couronne des aristocraties, l'ornement et l'instrument des royautés et des patriciats, la fleur des civilisations oisives, rêveuses, préoccupées de je ne sais quel monde invisible dont la masse des hommes ne prend nul souci, dédaigneuse des biens positifs, indifférente au sort des multitudes.

A quoi servent ces œuvres si rares, ces beautés si difficiles à saisir, ces aspirations si peu précises? Toutes ces richesses impalpables, en quoi contribuent-elles au vrai bonheur du genre humain? Sous le joug des religions, sous l'aiguillon de cette vaine philosophie qui reconnaît un monde supérieur au monde terrestre et se consume à la poursuite de ce néant qu'elle a nommé l'idéal, l'art n'a produit que des fantômes nobles, purs, élégants, si vous le voulez, mais sans réalité et sans vie, rien qui puisse entrer dans l'usage et le plaisir quotidien. L'art n'a procuré aux hommes que des jouissances et des bienfaits imaginaires réservés à nos minorités d'oi-

sifs, dangereux à bien des titres par la séparation qu'ils établissent entre les classes, par l'orgueil qu'ils suscitent chez les privilégiés, par le dénûment d'émotions agréables dans lequel cet art aristocratique laisse plongés les trois quarts des hommes.

Mais, dans la phase où nous entrons, l'art, inspiré de la science, associé à l'industrie, servi par elle et la servant tour à tour dans la production du luxe, des plaisirs délicats, de tous les objets destinés à charmer l'imagination et les sens; l'art cesse d'être une œuvre d'exception, une chose rare et presque inutile, une jouissance interdite à la multitude : il pénètre dans les goûts, dans les mœurs et presque dans les aptitudes de tous. Une foule de procédés, aussi exacts qu'ingénieux, multiplient à l'infini les exemplaires des chefs-d'œuvre. Réservées jadis aux temples des dieux, aux palais des patriciens, aux édifices politiques, l'architecture, la sculpture, la peinture, répandent leurs ornements dans tous les carrefours. Un peuple de statues s'élève dans les villes; des flots de musique et de peinture courent à travers nos demeures. Il n'est pas de besoin si vulgaire qui n'ait aujourd'hui son temple embelli par les arts. Les plus hautes aspirations de la nature humaine, le patriotisme, le sentiment religieux n'ont pas suscité autrefois d'aussi nombreuses armées de peintres, de statuaires et d'architectes.

Les boutiques des marchands, les auberges, les gares de chemins de fer, les lieux consacrés aux plus grossières réunions réclament le travail des

Muses, et en obtiennent de somptueux ornements. Les cafés deviennent des expositions de peinture, de musique et bientôt de littérature. Entre deux pipes et deux chopes de bière, un maçon peut comparer Beethoven à Mozart, Ingres à Delacroix, Thérésa à Racine et à Corneille ; le Parthénon et les chambres du Vatican ont prêté, peut-être, à ce sanctuaire, quelques figures correctement reproduites. Phidias et Raphaël ne sauraient être absents d'une aussi belle fête. Parmi ces flots d'admirateurs, ils ont peut-être un grand nombre de futurs émules. Sans aller encore jusqu'à la théorie du phalanstère qui nous promettait, par chaque groupe de dix-huit cents personnes, un Homère, un Shakespeare, un Michel-Ange, un Newton, et ainsi de suite dans tout l'ordre intellectuel, n'est-il pas certain qu'une foule de vocations restent étouffées, qu'une foule de génies meurent en germe, et que la vulgarisation indéfinie des objets d'art doit susciter une foule de talents originaux ? La facilité de reproduire exactement et de multiplier en exemplaires innombrables les chefs-d'œuvre de l'art, n'est-ce pas là un incontestable progrès et un accroissement de l'art lui-même ?

Telle est, sans exagération aucune, mais dans toute sa nudité, l'idée que se font des arts les positivistes, les savants matérialistes, la plupart des démocrates, tous ceux, en un mot, qui prétendent représenter le progrès. Or, cette vulgarisation de l'art, cette facilité de multiplier les reproductions

des chefs-d'œuvre, c'est un perfectionnement de la science, de l'industrie, un accroissement de la richesse, un bénéfice de la démocratie; mais c'est un progrès absolument étranger à l'art lui-même, un fait dont les Muses n'ont pas le mérite et ne recueillent pas les fruits. Je comprends que notre siècle soit fier à juste titre de tout ce qu'il a produit en ce genre, qu'il y voie un témoignage considérable de la puissance de l'homme, qu'on en tire un argument en faveur de la perfectibilité humaine en général; mais tout cela n'ajoute rien à la perfction propre de chacun des arts; ce n'est pas même une phase particulière de l'histoire de l'art comme l'a été, au seizième siècle, l'avènement de la musique; c'est l'avènement, c'est la domination des sciences et des procédés industriels.

On a pu vanter la musique comme le plus parfait de tous les arts; se féliciter de sa prépondérance; ce n'est pas notre opinion; mais nous ne discutons pas ici de la beauté relative de chaque Muse. Que les amoureux de la musique la tiennent pour la plus pure et la plus charmante, et, comme elle a grandi la dernière, qu'ils affirment que l'art a suivi jusqu'à elle une marche progressive et qu'elle est le couronnement de ce merveilleux édifice, nous n'y faisons pas obstacle. La question est de savoir si, dans la perfection de la musique, l'art n'a pas atteint son suprême et dernier développement, s'il est par lui-même indéfiniment progressif, comme la science, comme la richesse, comme la sociabilité

ont la prétention de l'être. Ayant fait son œuvre, ayant exprimé, inspiré tous les sentiments chers à l'humanité durant ses premiers âges et les diverses formes de l'idéal qu'elle avait adoré jusqu'à nous, parvenu à son apogée, l'art a cédé la place et la primauté à un autre ordre d'inspiraiions, au culte d'un autre idéal servi par la science et par l'industrie. Dans l'ensemble de la destinée de l'homme et de sa carrière sur ce globe, est-ce là un progrès? Heureux ceux qui osent l'affirmer!

Pour notre compte, nous ne saurions admettre qu'aucun des merveilleux accroissements de la science et de l'industrie contemporaines ait eu pour corrélatif un progrès dans l'art. La peinture, la statuaire, l'architecture de notre temps restent évidemment inférieures à celles des grandes époques, malgré le perfectionnement des moyens d'exécution que leur a procurés la science moderne; l'amélioration, la vulgarisation des procédés techniques aboutissent tout simplement à faire de l'art une industrie et non point à enrichir, à élever, à féconder l'art lui-même. L'art puise sa vie à des sources toutes différentes ; la science et l'industrie ne sont et ne peuvent être, vis à vis de lui, que de très humbles servantes. Aujourd'hui que ces servantes sont devenues maîtresses, l'art n'a fait que subir une déchéance, au lieu d'accomplir un progrès.

L'art ne reconnaît au-dessus de lui que deux choses : la religion et la philosophie; c'est d'elles seules qu'il reçoit l'inspiration créatrice, c'est dans

leur sein qu'il a pris son origine. Il n'est même pas exact de dire que les arts aient deux sources d'inspiration et deux origines distinctes. Ils sont nés tous et se sont développés avec le sentiment religieux; ils sont tous fils du sanctuaire. Quand nous nommons la philosophie comme une de leurs nourrices, c'est en considérant la philosophie comme une seconde phase de l'idée religieuse; c'est en prenant ce mot pour désigner les croyances réfléchies qui succèdent aux croyances naïves et spontanées. L'art traverse pareillement ces deux phases. On a souvent débattu la question de savoir laquelle des deux est préférable pour lui. Cette question nous semble résolue par l'histoire. En Grèce, en Italie, en France, c'est entre ces deux périodes et sur la limite où elles se confondent, que tous les arts ont atteint leur perfection.

La musique est arrivée la dernière à son point culminant. Ses plus grands chefs-d'œuvre sont presque d'hier. Beethoven est mort en 1827. Comme tous les autres arts, elle était née dans les temples, mais le sentiment religieux était déjà bien affaibli dans notre Europe quand la musique a obtenu ses plus grands succès. J'en tirerai en passant cette conclusion, que la musique est fort loin d'être l'art le plus spiritualiste et le plus religieux, comme le prétendent quelques critiques. C'est un fait digne d'être noté que la grande heure de la musique, entre Mozart et Beethoven, tombe en plein dix-huitième siècle.

Quoi qu'il en soit de la valeur morale et religieuse

de la musique, il est évident que, dès aujourd'hui, cet art n'est plus en progrès, et qu'il subit la même évolution que tous les autres. Les moyens d'exécution se sont accrus démesurément; qu'est-ce que la harpe de David et les trompettes des lévites auprès des innombrables et formidables instruments de nos orchestres? C'est bien moins encore que ne serait la palette de Polygnotte et d'Apelles à côté de celle que la droguerie moderne peut fournir à M. Courbet. Sans oser dire, quoique nous en soyons très convaincu, que la musique succombera sous l'instrumentation, nous devons constater qu'en ce moment, avec tous les autres arts, elle se matérialise, elle s'abaisse, elle se corrompt, à mesure qu'elle se fait plus populaire. Quoique venue la dernière, elle est entrée déjà dans la phase où se trouvent aujourd'hui la peinture, la statuaire, l'architecture. Elle est aussi *avancée*, en donnant à ce mot sa double acception.

Il faut conclure de tout ceci que l'idée du progrès illimité et indéfini, quand elle serait juste pour les autres branches de l'œuvre humaine, est absolument inapplicable aux arts. L'art est destiné à parcourir un certain nombre de saisons, au delà desquelles il est impossible de concevoir pour lui un nouveau développement. Les incontestables et vraiment merveilleux progrès accomplis depuis un siècle par la science et par l'industrie n'ont fourni aux arts que des moyens d'exécution plus faciles, des procédés adroits pour produire plus vite et plus abondamment,

et pour se rendre plus populaire, mais pas un seul principe de créations originales et de véritable progrès. Les exemples et les preuves surabondent : c'est sans doute une très intéressante et précieuse découverte que la photographie dans ses rapports avec les arts; elle est appelée à vulgariser, à rendre familiers aux plus pauvres une foule de modèles et de paysages lointains; mais qui songe à la considérer comme un progrès sur la peinture, ou seulement sur la gravure?

Qui oserait même prétendre que les ressources qu'elle peut fournir à l'étude de la peinture sont pour cet art lui-même un véritable élément de grandeur et de perfection?

L'abondance des ressources techniques et des moyens matériels d'exécution n'est qu'un avantage très secondaire pour les arts. Tout dépend du génie qui emploie ces procédés et du principe qui inspire ce génie. Il n'y a de grandes évolutions possibles, pour les arts en général et pour chaque art en particulier, qu'à la suite d'une évolution de l'idée religieuse. Ceux qui croient, s'il en est quelques-uns, à la future apparition d'une foule de religions nouvelles, dont chacune sera plus parfaite que la précédente, peuvent admettre la naissance d'une foule de formes nouvelles et de plus en plus parfaites de chacun des arts, et qui sait?... la découverte d'un art nouveau, qui ne serait ni la poésie, ni la peinture, ni la statuaire, ni la musique, ni l'architecture, et qui n'a pas encore de nom; ceux là, plus nom-

breux, qui considèrent la philosophie positive, l'athéisme et le matérialisme, comme un grand progrès sur la religion chrétienne, et qui proclament la fin de toutes les religions, admettent comme le dernier terme du perfectionnement de l'art son mélange avec l'industrie. L'art, pour eux, n'est qu'un instrument de bien-être plus raffiné. Cette doctrine n'implique que la diffusion et la production plus faciles des œuvres d'art, mais non pas la perfection intrinsèque de chacun d'eux et l'accroissement de sa sphère. Pour rêver un renouvellement, une transformation, un accroissement de l'art, une phase nouvelle de son histoire, analogue à celles qui se sont produites par l'avènement de la statuaire et du génie grec après l'art égyptien, par l'avènement de la peinture avec le génie chrétien, par le développement de la musique avec le naturalisme de la Renaissance et le vague humanitarisme du dix-huitième siècle, il faut rêver aussi l'apparition d'une religion nouvelle. Mais quand on est convaincu de la stabilité et de l'éternité du christianisme, on doit croire aussi que le progrès des arts s'est achevé dans son sein avec celui de la métaphysique et de la morale.

Cela ne veut pas dire que les arts soient finis; ils ne finiront qu'au moment où finira le spiritualisme religieux. Le jour où la philosophie positive et les progressistes humanitaires auront détruit, comme ils l'espèrent, les derniers vestiges du christianisme, ils auront complètement aboli les derniers principes de l'art.

La religion vivra et les arts vivront, c'est notre croyance; mais il faut cesser d'espérer que les arts dépassent l'idéal qu'ils ont atteint, pas plus que l'idéal chrétien ne sera dépassé. Tout ce qu'on peut raisonnablement prétendre, c'est que les émotions et les enseignements de l'art seront mis à la portée d'un plus grand nombre, comme on peut espérer que l'idéal chrétien, que l'imitation du Christ se répandra de plus en plus parmi les hommes. Il y a là de quoi satisfaire les amis les plus enthousiastes de chacun des arts. Pour notre compte, le Parthénon et les cathédrales, Phidias et Raphaël et enfin Beethoven nous suffisent parfaitement. Nous n'imaginons rien de plus grand qu'eux, chacun dans sa sphère; nous vivrions encore quelques centaines d'années, que notre admiration pour tout ce qu'ils représentent ne serait pas épuisée. Nous croyons que, dans une foule de siècles, l'humanité trouvera encore ces grandes œuvres et ces grands génies à son niveau; à moins que, de progrès en progrès, la philosophie positive n'ait ramené l'homme à l'état physique, moral et social du singe, notre premier ancêtre, comme chacun sait.

IV

LE GRAND CORNEILLE

I

Si la France était forcée, dans quelque naufrage, à sacrifier tous ses poètes hormis un seul, celui qu'elle devrait sauver c'est Corneille. Tant que cette grande âme vivra au milieu de nous, tant que sa parole sera écoutée, il ne faudra pas désespérer de l'honneur et de la patrie.

La poésie de Corneille est l'antidote de toutes les erreurs, de tous les venins qui empoisonnent depuis si longtemps notre littérature. L'abjecte doctrine de la sainteté de la passion, de sa souveraineté sur le devoir et sur la loi, cette effervescence de la chair réhabilitée qui inspire, aujourd'hui chez nous, le roman

et le théâtre, ne trouvent nulle part un démenti et un frein plus puissant que dans les vers du *Cid*, d'*Horace*, de *Cinna* et de *Polyeucte*.

Cette doctrine n'est pas d'origine française ; nous le prouverons tout à l'heure. Corneille est le plus Français de tous nos écrivains, comme il en est le plus héroïque. Après tant d'amolissantes élégies, après tant de rêveries et d'aspirations chimériques, après ces orgies de l'imagination pittoresque et sensuelle, qui font toute la nouveauté et tout le charme de la plupart des livres de ce siècle et qui ont affaibli, corrompu, dégradé les âmes en les enivrant d'égoïsme et d'orgueil, la tragédie de Corneille est le remède approprié à notre mal, le cordial énergique, la forte nourriture propre à nous relever de notre anémie morale, à ressusciter en nous la volonté et le sentiment du devoir.

Si l'on ne veut faire que de la critique dramatique, si l'on prend pour règle, comme nos romantiques, les habitudes des théâtres étrangers où l'imagination opprime le sens moral, si l'on accepte les idées fausses du dix-huitième siècle en matière de langue et de style poétique, il n'est rien de plus facile que de faire ressortir chez Corneille d'innombrables défauts. Voltaire l'a tenté au point de vue de son temps et de ses prétentions personnelles. Dans ses *Commentaires* sur Corneille, l'intention de dénigrer est évidente chez ce grand homme de si mauvaise foi. Quelques bons esprits défendent Voltaire de l'accusation d'avoir voulu rabaisser Corneille. On aime en France à

couvrir d'un épais manteau les travers, les ridicules et jusqu'aux crimes de l'auteur de *la Pucelle ;* mais pour ceux qui font leur lecture assidue d'*Horace*, du *Cid* et de *Polyeucte* et qui trouvent au bas de toutes les pages les observations qu'y a déposées le grand génie du dix-huitième siècle, la légèreté, la banalité, la fausseté, la perfidie d'un grand nombre de ces remarques, l'ignorance qu'elles attestent au milieu de quelques éclairs de bon sens, de bon goût et d'admiration sincère, produisent chez le lecteur une irritation qui s'accroît avec les années. Pour relire en paix notre cher poète nous avons, aujourd'hui, besoin d'une édition qui soit purgée de ces *Commentaires* agaçants.

Est-ce à dire que nous mettions toutes les erreurs de Voltaire sur Corneille au compte d'une basse jalousie? Le grand sceptique n'était certes pas exempt de ce vilain sentiment, toute sa vie en fait foi ; mais envers l'auteur de *Polyeucte*, il a voulu peut-être, et il a cru être généreux, tant il était au fond convaincu de sa propre supériorité ! C'est dans les critiques faites de bonne foi que les *Commentaires* sont utiles à étudier. Nous ne venons pas ici faire le procès à Voltaire et nous donner l'inutile plaisir d'énumérer une fois de plus les travers de ce grand esprit : nous voulons parler de Corneille, et tâcher de le faire aimer de tous comme nous l'aimons.

Ce qu'il importe de signaler et de combattre dans la critique de Voltaire, ce ne sont pas les petites perfidies et les grosses banalités, c'est l'ignorance

historique, c'est l'erreur en matière de langue, de style et de poésie, en un mot c'est le mauvais goût de cet homme de goût par excellence que son siècle a cru infaillible. La langue de Corneille est l'objet particulier de ses reproches. La moitié au moins des *Commentaires* porte sur des mots, non pas sur l'impropriété, mais sur la familiarité du terme. « Ce mot n'est pas du style de la tragédie; ce mot n'est pas noble; ce mot appartient à la comédie, ce mot est du style de la conversation. » Voilà le reproche qui revient à toutes les pages, sous toutes les formes et qui finit par exaspérer un lecteur formé à la vraie langue du dix-septième siècle. Cette critique, absurde la plupart du temps, est souvent assaisonnée de réflexions qui simulent la profondeur et cachent quelque méchanceté accessoire. Ouvrons le livre à la première page venue et citons sans choix : aprés ces deux vers si francs, si fermes et si bien dans le caractère et dans la langue de Rodrigue :

Mes pareils à deux fois ne se font pas connaître,
Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de maîtres.

Voltaire écrit : « Coups d'essai, coups de maître, termes familiers qu'on ne doit jamais employer dans le tragique, *de plus ce n'est qu'une répétition froide* de ce beau vers :

La valeur n'attend pas le nombre des années.

« Scudéry censurait des beautés et ne vit pas ce défaut. »

Je le crois bien ! personne, du temps de Corneille, ne se doutait que cette fière simplicité fût un défaut ; et j'ajoute que Scudéry lui-même, avec tous ses ridicules, parlait une langue très supérieure à celle de Voltaire, car c'était la langue de notre plus grande époque littéraire, celle de la première moitié du dix-septième siècle. Scudéry n'avait aucune idée de l'idiome plat, insipide et incolore des Encyclopédistes; et malgré sa bonne envie de déprécier Corneille, il ne pouvait lui faire un crime de parler comme tous les honnêtes gens de son époque.

Pour bien juger de la valeur des *Commentaires*, en ce qui touche au style de Corneille et mettre à néant ce perpétuel reproche d'employer des termes trop bas, relisez les *Sentiments de l'Académie sur le* CID. Après avoir jugé, on sait avec quelle sévérité, la conduite de la pièce, sa moralité et le caractère des personnages, l'Académie s'attaque au style et lui adresse certains reproches très contestables ; Voltaire lui-même l'a défendu de quelques-uns de ces reproches. Mais si prévenus que fussent les juges du *Cid*, vous ne trouverez pas dans les sentiments de l'Académie une seule observation qui condamne un mot comme trop familier, comme indigne du style tragique et qui le banisse de la poésie.

Nous devons, sur cette matière, absoudre les intentions de Voltaire et rejeter ses erreurs sur l'esprit de son temps, sur la déplorable révolution qui se fit dans la langue française, à la fin du règne de Louis XIV, et dont Racine lui-même n'est pas inno-

cent. La langue et le style se sont énervés sous le grand roi en même temps que s'abaissaient les caractères. On en vint, sous Voltaire, à parler un idiome absolument rétif à la poésie, incapable de produire un bon vers. La langue de Voltaire est fort claire sans doute, claire comme l'eau et incolore comme elle. On y trouve une saveur, c'est celle du vinaigre et du fiel.

Les critiques de Voltaire sur le style de Corneille révolteront toujours les poètes, et vraiment les historiens de notre littérature ne devraient pas s'y arrêter.

L'auteur des *Commentaires* a rarement dit la franche vérité dans ses critiques; sans se l'avouer, il a l'intention, évidente pour nous, de diminuer Corneille : mais c'est moins par jalousie que par fausse doctrine. Il se plaçait sincèrement, et ses fidèles le plaçaient, au-dessus de Racine, en vertu de la philosophie grandissante, et du prosaïsme qui grandissait encore plus dans le style et dans les âmes. De là ce besoin secret de subordonner Corneille à Racine, pour se trouver du même coup supérieur à tous les deux. Mais Voltaire croyait aussi de bonne foi à cette infériorité de Corneille.

Dieu nous préserve de mal parler de Racine! ce serait mentir à nos plus chères affections ; et enfin, *cela porte malheur*, comme dit un maître. Racine atteint souvent la perfection et quand ce n'est pas la perfection elle-même, c'est quelque chose qui lui ressemble si fort qu'on est excusable de s'y laisser tromper.

Mais tout cela se passe dans un monde, dans un ordre de créations qui n'est pas celui de Corneille; les qualités de l'un n'infirment pas les vertus de l'autre. Si l'on se préoccupe avant tout de la grandeur morale, de la hauteur des sentiments et de la mâle vigueur du langage, on ne saurait donner la préférence à Racine. Voltaire et les critiques du dix-huitième siècle avaient mille raisons pour juger entre les deux poètes comme ils l'ont fait.

Relisez La Harpe, — si vous en avez le courage. — Il en veut venir à proclamer la tragédie de Voltaire comme le chef d'œuvre de l'art chez tous les peuples ; c'est là le but. Le point de départ est digne de cette belle intention, le voici : les Grecs n'avaient aucune connaissance de l'art dramatique ; leur théâtre est un essai barbare qu'efface entièrement le théâtre moderne. Corneille est supérieur aux Grecs, Racine à Corneille, Voltaire à Racine et par conséquent à tout ce qui existe sous le ciel.

L'excellent livre de M. Patin sur les tragiques Grecs réfute à leur sujet les inepties de La Harpe, avec un sang-froid que nous ne saurions imiter. Nourri de l'antiquité, notre vénérable confrère ne pouvait se taire devant ses détracteurs ; mais élève du dix-huitième siècle et peu versé dans la poésie du nôtre, il papdonnait à La Harpe tout ce qui ne touche pas à Eschyle, à Sophocle, à Euripide. Nous autres, plus chatouilleux, nous ne supportons pas qu'on touche à Corneille, pas plus qu'aux Grecs, pour la plus grande gloire de Voltaire ; mais nous admettons

que chez Voltaire et ses contemporains, il y avait dans cette monstrueuse erreur beaucoup de vanité, sans doute, mais une certaine sincérité.

Ils ignoraient entièrement les Grecs; tenons tout ce qu'ils en ont dit pour non avenu. Le dix-huitième siècle ne lisait plus, n'étudiait plus le grec que Racine savait si bien. Mais Racine lui-même était encore à la portée des hommes de ce temps, et il était plus facile à Voltaire d'avoir raison de ce rival que d'effacer Corneille. Dans Racine, la grande langue française de Richelieu s'achemine vers la langue de Voltaire, et, l'idée du progrès survenant, Voltaire se croit le plus parfait des trois.

Le premier pas, le pas décisif vers cette hérésie est fait, quand on sacrifie Corneille à Racine, quand on ne maintient pas la supériorité du supérieur. Mais pourquoi disputer de la prééminence entre deux poètes admirables tous deux et si différents? On ne saurait établir des degrés entre deux quantités qui n'ont pas de commune mesure, entre deux grands poètes originaux. Il y a là moins une question d'art qu'une question de morale : lequel des deux artistes est le plus grand, laquelle des deux forces surpasse l'autre? Peu importe. Chaque poète voit l'âme humaine à un certain état et la place à une certaine hauteur ; l'état de l'âme, la hauteur de l'âme, voilà ce qui nous importe ; voilà ce qui établit une différence entre des talents ou des génies égaux.

Il ne nous est pas possible, à nous, de juger entre Corneille et Racine autrement que ne l'ont fait les

derniers contemporains de l'auteur du *Cid*. Comparez le temps de Corneille, le public de Corneille, les dévots de Corneille à ceux de Racine. Quand Racine venait au monde (1639), le *Cid* était représenté depuis trois ans; lorsqu'on jouait son premier chef-d'œuvre, *Andromaque* (1667), le bon Corneille tombait d'Agésilas en Attila; Louis XIV était alors à l'apogée de sa gloire; mais la plus belle moitié du dix-septième siècle, la plus grande époque pour la politique et pour la guerre était terminée; l'influence personnelle de Louis XIV et l'absolutisme royal allait se substituer, dans les lettres, au génie de Richelieu et au tempérament héroïque de la noblesse française.

Un des plus grands services que Victor Cousin ait rendus à notre histoire dans ses admirables travaux sur le dix-septième siècle, c'est d'avoir fortement, passionnément distingué les deux moitiés de cette belle époque, et d'avoir donné sa préférence à la première; cette distinction faite éclaire une foule de questions en littérature, en politique, en morale.

Le public qui applaudissait *Andromaque* n'était plus celui du *Cid* et d'*Horace*. En 1636, c'était un parterre de princes, presque de souverains; en 1667 c'était déjà un parterre de courtisans. Tous ceux de ces courtisans qui avaient conservé quelque chose de leur fierté de gentilshommes, restaient fidèles à Corneille. Certes nous n'acceptons pas comme une autorité infaillible, en critique littéraire, la plus grande la plus charmante, la plus noble femme de notre lit-

térature, Mme de Sévigné. Elle a été sévère, injuste, presque passionnée contre Racine, par amour pour Corneille; mais dans le cœur d'une femme une telle passion ne nous déplaît pas; elle n'abaisse pas Racine elle exhausse Corneille. L'enthousiasme de Mme de Sévigné pour le style et les sentiments cornéliens était l'écho des plus grands esprits, des plus grandes âmes de son temps, et ce temps restera le plus beau de notre histoire. Regardons-y à deux fois avant de lutter, même en faveur de Racine, avec notre petite analyse, contre les sentiments de Mme de Sévigné et du grand Condé.

Ces auditeurs égaux au poète, ces modèles qui l'avaient inspiré n'existaient plus depuis longtemps quand Racine avait détrôné le père de notre théâtre, et quand Voltaire écrivait ses remarques sur le *Cid* et sur *Polyeucte*. Les lecteurs de Voltaire et de Rousseau ne comprenaient pas la langue et les sentiments de Corneille; tout cela était pour eux d'un autre monde, du monde qu'il s'agissait de détruire. A son insu, Voltaire est animé contre Corneille d'un instinct de démolition. Si, pour les gens du monde et les avocats très décidés de Voltaire, ce besoin de détruire reste inaperçu dans une certaine part des *Commentaires*, qu'on lise ceux qui ont pour objet cet incomparable chef-d'œuvre, *Polyeucte*. A propos de cette pièce, l'injustice, l'aveuglement, le manque de criiique, la haine, l'ignorance du grand Voltaire s'élèvent, il est désolant de le dire, jusqu'à la sottise.

Pour les autres pièces, l'intention de dénigrer se dissimule habilement ; très souvent même, comme nous l'avons dit, elle est inconsciente ; il s'y mêle de nombreux éclairs d'admiration vraie, mais un peu bourgeoise. Quant aux critiques si multipliées et si monotones sur le style et sur la langue, lorsqu'elles sont injustes, et c'est presque toujours, elles sont du moins sincères et naïves, car elles s'adressent à une langue que Voltaire et personne de son temps ne savait plus.

Il faut reconnaître, malgré tout cela, que pour le commun des lecteurs, les critiques sont souvent plausibles; elles s'attaquent quelquefois à des défauts évidents et qu'un rhétoricien de nos jours saurait reconnaître. Soyons tout à fait juste et séparons les *Commentaires* sur Corneille de leur auteur ; il valait mieux qu'eux. Au fond Voltaire admirait Corneille, et plus qu'il n'osait le dire : il est peut-être le seul de ses contemporains qui eut assez de goût, assez de raison, je dirai même assez de hauteur d'esprit pour cette noble admiration. Voltaire, le grand railleur, le grand incrédule, le grand démolisseur, le flatteur du roi de Prusse, ne méritait pas tous les amis que la Révolution lui a donnés. Voltaire, en dépit de son œuvre et de sa mauvaise gloire, était un homme d'ancien régime, c'était mieux qu'un bourgeois, c'était un aristocrate. S'il eût vécu en 93, il aurait eu peut-être l'honneur de monter sur l'échafaud d'André Chénier ; il serait tombé sous les coups de son illustre rival, l'homme sensible par excel-

lence, Jean-Jacques Rousseau, un autre ennemi de Corneille.

II

On va nous dire : que vient faire ici Jean-Jacques à propos de Corneille ? On le comprendra vite : le monde des héros de Corneille est fini dès qu'apparaissent les héros de Jean-Jacques. Ce n'est pas seulement un nouvel ordre politique et social qui commence, c'est une morale nouvelle. Il est impossible de trouver deux morales plus opposées, deux types de héros plus différents et plus contraires, deux familles humaines plus hostiles l'une à l'autre que celles des personnages de Corneille et des personnages de Rousseau. C'est bien le cas de dire *ceci tuera cela.* Et par le fait, les héros de Rousseau, je veux dire ses disciples, ont bel et bien tué avec la guillotine le peu qui restait encore des personnages de Corneille.

Jean-Jacques Rousseau marque le premier la date éclatante et certaine de l'avènement du plébéien comme personnage littéraire, comme héros d'une nouvelle espèce d'épopée, l'épopée moderne, le roman. Le plébéien qu'intronise Rousseau dans son œuvre, la seule vraiment démocratique, la seule radicale des philosophes du dix-huitième siècle, a fait beaucoup plus que de supprimer, selon ses forces, les nobles et les prêtres par la proscription et l'échafaud ;

il s'est efforcé de supprimer dans la nature humaine, tous les sentiments que représentent et que maintiennent encore l'aristocratie et le sacerdoce.

Sans entrer dans la théologie et en restant sur le terrain littéraire, on peut dire que Rousseau et Corneille prêchent deux religions entièrement contraires. Après l'époque des dieux, des demi-dieux, des héros, arrive celle des hommes, ou plutôt des demi-hommes.

L'homme de Rousseau s'adore lui-même et n'adore que lui seul. Laissez de côté les professions de foi et les théories de ce déisme d'horloger, comme l'appelait Henri Heine. Voyez les caractères, la pratique, les scènes de la vie réelle et les réflexions qu'elles amènent chez l'auteur de *la Nouvelle Héloïse*, des *Confessions* et de *l'Émile*.

Nul de nos écrivains n'a eu de plus fervents admirateurs que Rousseau; nul n'a été plus imité. Ses disciples peuplent depuis cent ans notre littérature; les adversaires les plus décidés du dix-huitième siècle s'adoucissent et s'attendrissent quelquefois en face de ce plébéien sensible et malheureux; mais aucun de ses amis ou de ses ennemis n'a marqué suffisamment l'importance de son œuvre. Rousseau est une grande date politique, littéraire et morale. On l'attaque et on le défend, surtout à propos de ses œuvres dogmatiques, *le Contrat social* d'abord, puis l'*Émile*. Ce sont là des livres de théories, et des plus ennuyeux qui soient sortis de la main des hommes. Mais le vrai Rousseau faisant révolution en littérature et en morale n'est pas là. Il est tout entier dans

son meilleur livre, le plus séduisant et le plus affligeant, dans *les Confessions.*

C'est là qu'il insinue dans l'âme de ses lecteurs, de la façon la plus pénétrante, l'idée sur laquelle reposera tout le nouveau monde moral, toute la révolution. Ce n'est plus une thèse pédantesque développée par des amoureux pédants, c'est l'idée en action, c'est une vie, c'est un récit d'autant plus séduisant qu'il semble plus naïf, et qu'il est revêtu de toute la magie de l'éloquence et du style ; voilà cent ans que cette idée empoisonne le théâtre, le roman, la poésie et la politique. « La passion est sainte, elle est souveraine ; la passion prime le devoir ; l'appétit prime la raison ; le besoin prime tout, il est Dieu ! » Pendant que la littérature inspirée de ces principes détruit l'ordre moral, la même idée implantée dans la politique détruit l'ordre social. Qu'est-ce que la souveraineté du peuple, la souveraineté du nombre, le suffrage universel, si ce n'est la prédominance accordée aux besoins, aux appétits, aux passions, sur la raison et sur le devoir ? Les hommes ne sont pas, ils ne seront jamais égaux par l'intelligence, par la raison, par le cœur ; ils ne sont égaux que par les besoins matériels. Cette idée de la souveraineté des appétits engendre aussi le grand principe germanique *la force prime le droit.* Aussi bien nous verrons tout à l'heure que la littérature allemande a contribué à former chez nous l'école des romanciers, des dramaturges et des poètes qui soutiennent la souveraineté et la sainteté de la passion. Sans

doute cette théorie est voilée, chez Rousseau, sous beaucoup de déclamations et de prétentions à la morale; l'orgueil, même l'orgueil plébéien, répugne encore aujourd'hui à proclamer aussi crûment ces doctrines bestiales; mais, au fond et sans qu'il en ait bien conscience, elle inspire ce malade orgueilleux de son mal, qui a écrit *les Confessions*.

Nous savons quel est le charme de ce genre de livres pour l'immense majorité de ceux qui lisent; mais, nous en demandons très humblement pardon au grand docteur de l'Église qui l'a inventé, c'est un genre malsain : la confession est faite pour le confessionnal, elle ne doit pas en sortir. Une plume chrétienne, humble et contrite, réussit à peine à faire de l'autobiographie d'un homme passionné un livre innocent. Que sera-ce de la plume d'un philosophe hypocondriaque, gonflé d'orgueil, d'envie, et de tout le fiel démocratique? *Les Confessions* de Jean-Jacques sont le chef-d'œuvre de cet écrivain, un des chefs-d'œuvre de la littérature. C'est un livre attrayant, entraînant, admirable et *plein de bassesses*. Le mot n'est pas de nous; il est d'une femme philosophe et républicaine, mais très grande dame, qui a laissé un charmant volume de souvenirs fort intéressants et presque personnels[1].

Ne confondons point les mémoires avec *les Confessions*. Raconter ce qu'on a vu, et même ce qu'on a fait, dans la vie politique, c'est de l'histoire; ou-

[1] *Mes Souvenirs* 1800-1833. Daniel Stern (comtesse d'Agoult).

vrir à la postérité son alcôve, sa garde-robe ou simplement son tiroir, c'est du cynisme ou de l'orgueil; c'est d'ordinaire l'un et l'autre. Cet homme qui s'accuse, je veux dire qui se vante, d'une foule de turpitudes et d'ordures — il en passe et des meilleures — cet écrivain qui, après tant d'ignobles aveux, se proclame lui-même le plus honnête de tous les hommes, en défiant l'humanité de lui montrer son supérieur, est un héros dans son genre, un fondateur : le héros de l'impudence, le fondateur de la morale matérialiste et démocratique. « Oui, j'ai commis tous ces actes d'indélicatesse, d'improbité, de corruption, de méchanceté, de fourberie, et je n'en suis pas moins parfait; c'est la société qui est infâme; les coupables ce sont les honnêtes gens qui s'appliquent à ne pas donner de mauvais exemples, à corriger leurs défauts, ou qui du moins les cachent sans prétendre les justifier; j'ai eu des passions, des appétits, des besoins, j'y ai cédé au prix de l'honneur. Quoi de plus naturel et de plus juste? Ceux qui ne se confessent pas des mêmes turpitudes sont des menteurs; moi qui m'en glorifie je suis un héros. » Voilà l'homme dans Rousseau; voilà l'homme et la femme des romans, des drames et des trois quarts de nos poèmes contemporains.

Dans ce monde ouvert par Jean-Jacques, nous sommes bien loin des personnages de Corneille, si loin que nous ne les comprenons plus. Quand une grande actrice remit à la mode, il y a trente ans, *Horace* et *Polyeucte*, ce n'était pas Corneille,

c'était Rachel qu'on venait entendre. De nos deux grands tragiques, Corneille est aujourd'hui le plus abandonné; non pas certes des grands esprits et des vrais poètes, mais des petits lettrés et du gros public. Il y a au contraire, chez les gens sérieux, une recrudescence d'admiration pour ce poète des belles âmes héroïques. Une foule de récents travaux en font témoignage : l'Université, qui reste une école de bon langage, de goût élevé et de spiritualisme, est particulièrement fidèle à Corneille. Mais on est exposé à entendre d'étranges blasphèmes parmi les séculiers de la littérature, chez ceux qui sont, comme on disait hier, ou avant-hier, dans le *mouvement*. Un artiste éminent, d'un esprit très cultivé, qui venait de parler de Jean-Jacques Rousseau avec une admiration attendrie, nous faisait un jour cet aveu : « Il m'est impossible de lire Corneille », et, tout le groupe des assistants, enhardi par cette franchise, faisait une confession pareille. Voilà des signes du temps, s'il en fût.

Il faut dire que la plupart de ces contradicteurs, qui me navraient, s'autorisaient surtout de Shakespeare et de la critique allemande pour dénigrer la tragédie française; c'est de là que viennent les attaques les plus spécieuses contre Corneille. L'âme de la France, sa grandeur nationale ont deux ennemis : l'œuvre des révolutionnaires sera achevée par les barbares ; appelons les Germains de leur vrai nom, du nom qu'ils ont porté dès leur apparition dans l'histoire.

III

On n'a pas assez remarqué cette concordance des folies françaises avec la sagesse allemande. C'est l'Allemagne qui nous a infusé le romantisme ; et si les mots de *réhabilitation de la chair* ont été prononcés chez nous d'abord par l'école saint-simonienne, cette théorie a pris naissance et s'est développée chez nos voisins d'Outre-Rhin, avec le principe qui s'y rattache : « la force est la règle du droit, le fondement de la souveraineté. Quand le plus fort extermine le plus faible, il fait son devoir ; le tort est du côté du faible qui résiste ; c'est la sélection naturelle qui s'opère ; car il n'y a pas deux lois et deux mondes, celui de l'âme et celui de la nature ! la chair, l'esprit, c'est tout un. »

Toutes ces monstruosités littéraires, morales et politiques sont sœurs les unes des autres ; quand on proclame dans la poésie, la souveraineté de la passion, on a donné la main, en politique, au règne de la force brutale.

La poésie de notre Cornéille repose tout entière sur l'idée de la souveraineté du devoir, de la raison, de l'honneur. Outre les questions de forme qui s'agitaient entre l'école romantique et l'ancienne école française, il y a donc entre Corneille et nos contemporains une question de morale ; cette ques-

tion et toutes les autres avaient déjà été tranchées contre Corneille par la critique allemande. W. Schlegel, constamment malveillant et rarement perspicace dans ses attaques contre notre grand poète, lui reproche « d'avoir *trop fait ressortir la partie énergique, et trop repoussé dans l'ombre la partie sensible de l'âme ; ses héros ont une volonté forte et des sentiments trop faibles.* » En un mot Corneille peignant les luttes du cœur humain, a le tort de faire prévaloir la conscience morale sur les passions, sur les instincts et les appétits. C'est là, certes, un reproche qu'on ne saurait adresser à aucun des poètes allemands.

Malgré les beaux poèmes de Gœthe et de Schiller, on peut dire que les Allemands n'ont pas de théâtre : les chefs-d'œuvre de leur poésie dramatique sont impossible à la scène. A défaut d'un théâtre germanique, c'est de Shakespeare que les Germains se sont servis pour démontrer l'infériorité de nos tragiques et même de Molière. C'est aussi de Shakespeare que les romantiques ont argué contre Corneille et Racine. A Dieu ne plaise que nous méconnaissions ce merveilleux génie. C'est un poète autrement vigoureux, franc, spontané, sympathique, profond et créateur que tous les poètes d'Outre-Rhin ; il excelle à produire des personnages doués de vie, formés tout d'une pièce, toujours eux-mêmes dans leurs contradictions apparentes et si particuliers qu'il est impossible de les confondre avec d'autres et très difficile de les comparer entre eux. En un mot, Shakes-

peare est un *réaliste* dans l'acception la plus saine et la plus élevée. Aucun de nos grands poètes français n'est un réaliste ; c'est là notre caractère et notre gloire. Il est cependant curieux et instructif de critiquer Corneille, non pas au point de vue de ce réalisme bas et brutal qui envahit aujourd'hui notre littérature avec les mœurs démocratiques, mais du haut des théories qu'on peut tirer de Shakespeare et de sa façon de peindre l'humanité. Les tragiques Grecs eux-mêmes, nos maîtres éternels, ne peignent pas des caractères abstraits ; leurs héros sont empreints d'une individualité saisissante, et ne peuvent être désignés autrement que par leur nom propre. Ceux de notre théâtre pourraient s'appeler quelquefois d'un adjectif, d'une épithète indiquant un caractère commun à une foule d'hommes. Eschyle, Sophocle, Euripide ont donc aussi leur réalisme. Dieu veuille nous accorder celui-là ! il s'allie avec les qualités supérieures de l'art et les hautes tendances de l'âme.

Mais, hormis chez les Grecs, il ne faut chercher la perfection de l'art dans aucun temps et chez aucun peuple : tout grand poète a ses qualités à lui, exclusives de certaines autres. C'est un genre de critique fort étrange et cependant fort commun, que de reprocher à un artiste de ne pas faire comme fait tel autre très différent. On ne peut pas demander à Rubens d'être un Raphaël, à Raphaël d'être un Rubens, à Mozart d'être un Beethoven, à Shakespeare d'être un Corneille et à Corneille d'être un Shakespeare : il y a plusieurs degrés et plusieurs demeures

sur le Parnasse comme dans le Paradis : *sunt multæ mansiones in domo Patris mei;* ne poussons personne à envahir la demeure d'autrui.

IV

Les critiques contemporains ont beaucoup trop souvent regardé nos tragiques du dix-septième siècle à travers Shakespeare, beaucoup trop même à travers les Grecs, que nos classiques croyaient imiter. Des comparaisons de ce genre, sainement faites, n'amoindrissent en rien nos maîtres au profit des maîtres étrangers. Elles ont leur utilité pour notre instruction et pour l'art lui-même ; elles ont de l'agrément même pour ceux qui tiennent plus au bonheur d'admirer qu'à celui de trouver des taches à un chef-d'œuvre.

Livrons-nous donc à l'innocent plaisir de juger Corneille d'après la poétique de Shakespeare préconisée par nos romantiques et par les Allemands. Voltaire a bien osé le juger d'après sa poétique et sa langue à lui, cette poétique de raisonneur sans imagination et sans poésie, cette langue incolore, fade, énervée, propre à écrire *l'Enclyclopédie,* mais qui n'a pas produit un seul beau vers. Corneille n'a rien à craindre du voisinage de *Mérope* et de *Zaïre,* des sentences de Voltaire et de La Harpe. Shakespeare est un tout autre rival : Gœthe et Schiller eux-mêmes sont un peu plus redoutables, et les critiques de

W. Schlegel plus sérieuses et plus fortes, quoique aussi peu impartiales.

Le Cid est la pièce de Corneille la plus franchement admirée par nos romantiques et la plus ménagée par les critiques allemands. En constatant le succès incomparable qu'elle obtint dans cette grande époque où il fut longtemps à la mode de dire : *beau comme le Cid*, W. Schlegel ajoute : « Le plaisir prodigieux que fit une pièce sans mélange de passions basses, et fondée tout entière sur le combat de sentiments aussi purs que ceux de l'honneur, de l'amour et du devoir filial, ce plaisir, dis-je, prouve évidemment qu'à cette époque l'*esprit romantique* vivait encore chez les Français et qu'ils s'abandonnaient sans réserve aux impressions de la nature. » Nous ne savons trop ce que vient faire ici l'*esprit romantique*. Ce qui vivait alors chez les Français, c'était l'esprit français lui-même, les sentiments chevaleresques, l'honneur, l'héroïsme, le patriotisme monarchique ; mais nous reconnaissons que dans les innombrables mérites du *Cid*, il y en a qui tiennent au sujet lui-même, sujet moderne et chrétien.

Schlegel cherche à rabaisser ces mérites et ceux de plusieurs autres œuvres de Corneille et de ces contemporains, en accusant partout des emprunts faits à l'Espagne. Il avoue du reste ne pas connaître *le Cid* de Guilhem de Castro, sur lequel il reporte une partie de l'honneur qui revient au *Cid* français. Nous non plus, nous n'avons pas lu la pièce de l'écrivain castillan ; mais nous connaissons assez les œuvres

des grands dramaturges espagnols, Calderon, Lope de Vega, pour juger que Corneille n'a guère emprunté de l'Espagne qu'une certaine pompe dans le style et quelque enflure dans les sentiments. Franchement le caractère des drames espagnols c'est la férocité beaucoup plus que l'honneur; *le Cid* est un personnage entièrement français et contemporain de Corneille, le poète en voyait mille exemplaires autour de lui.

Une pièce tout espagnole et romantique, quoique le sujet n'en soit pris d'aucun auteur castillan que nous connaissions, c'est *Hernani*. Ruy Gomez de Silva est, dans la splendide scène des portraits, un Espagnol digne de Corneille ; à la fin de la pièce, ce n'est plus qu'un vieux barbon enragé, une bête féroce digne de don Guttiere, dans le *Médecin de son honneur*, de Calderon. Quant à Hernani qui me passionne si fort quand il poursuit la vengeance de son père, je ne sais plus quel nom lui donner quand dona Sol et lui boivent à cette fiole : c'est peut-être l'*honneur castillan*, ce n'est certainement pas l'honneur français et celui de Corneille. L'auteur d'*Hernani*, voilà un Espagnol, un romantique ! Corneille n'est ni l'un ni l'autre, même dans *le Cid*, quoiqu'en disent, avec de bonnes intentions du reste, W. Schlegel et nos romantiques français. L'honneur est un sentiment tout chevaleresque et moderne ; je suis pourtant convaincu que les Grecs, que Sophocle, Thémistocle lui-même, après le coup du bâton du Spartiate, eussent compris Rodrigue et Corneille ; mais quand à don Guttiere, à Ruy Gomez, à Her-

nani, des Athéniens les eussent envoyés tous à l'oracle d'Epidaure.

Corneille est donc entièrement, exclusivement français, le plus Français de nos poètes, quoique la littérature espagnole fût à la mode de son temps et qu'il ait pris le sujet du *Cid* à l'Espagne, comme Racine a pris celui de Bajazet à la Turquie. Un des défauts de Corneille, défaut qui semble tout espagnol, les rodomontades de quelques-uns de ses héros, était de son temps. C'était le travers le plus à la mode parmi la jeunesse française; il y avait chaque année plus de mille gentilshommes qui mouraient en duel, et pour quelles causes !

Toujours nombre de duels, le trois, c'était d'Augennes
Contre Arquien, pour avoir porté du point de Gênes;
Lavardin avec Pons s'est rencontré le dix,
Pour avoir pris à Pons la femme de Sourdis;
Sourdis avec d'Ailly, pour une du théâtre
De Mondovi; le neuf, Nogent avec Lachâtre,
Pour avoir mal écrit trois vers de Colletet;
Gorde avec Margaillan pour l'heure qu'il était;
D'Humière avec Gondi pour le pas à l'église;
Et puis tous les Brissac contre tous les Soubise,
A propos du pari d'un cheval contre un chien.
Enfin, Caussade avec Latournelle, pour rien,
Pour le plaisir; Caussade a tué Latournelle[1].

Corneille fréquente beaucoup plus les historiens et les poètes latins, Lucain, Sénèque, Tacite, que les auteurs espagnols. Quoique le génie romain soit celui de la jurisprudence, ce n'est certes pas des latins que notre grand poète emprunte cet autre

1 V. Hugo, *Marion Delorme*.

défaut qui nous choque plus que le premier, une argumentation de procureur, les subtilités chicanières, la procédure et la scolastique introduites dans l'amour, dans la politique, dans la morale; tous ces travers sont bien de son crû; il était Normand et homme de robe.

Quoi qu'en dise W. Schlegel, les beautés du *Cid* ne viennent donc ni de l'Espagne, ni de je ne sais quelle tradition romantique qui se serait conservée en France jusqu'alors. Les beautés du *Cid* sont toutes de Corneille comme ses défauts, s'il en a; il en a sans doute, comme le soleil a des taches que les astronomes ont seuls le malheur de découvrir. Mais ni *les sentiments de l'Académie*, ni *les Commentaires de Voltaire*, ni Scudéry, ni la Harpe, ni les autres n'ont pu nous convaincre de ces défauts du *Cid*. Nous chérissons tout dans cette pièce, jusqu'à ce rôle de l'infante si critiqué. C'est un épisode gênant pour les comédiens médiocres; les spectateurs pressés d'arriver peuvent le trouver inutile. Mais combien ce sentiment d'une princesse royale rehausse encore la gloire de Rodrigue et justifie l'amour de Chimène! Il donne surtout à Corneille une de ces nobles matières où il excelle, la peinture d'une âme entièrement maîtresse d'elle-même et préférant à sa passion non seulement le devoir, mais la fierté légitime du rang et de la naissance.

Je sais bien que c'est là un argument contre Corneille pour W. Schlegel et les romantiques disciples des Allemands. « L'amour n'est pas dans Corneille,

cette puissance entraînante et redoutable, ce sentiment qui après s'être glissé imperceptiblement dans le cœur finit par y régner en maître ; c'est un hommage exclusif et flatteur, un devoir d'abord librement choisi, mais qui veut ensuite maintenir sa place à côté des autres devoirs. » Voilà l'objection de W. Schlegel. Oui, l'amour n'est pas dans Corneille ce qu'il est sur les théâtres des barbares, ce qu'il est devenu entre les mains de leurs imitateurs français, dans nos drames et nos romans modernes, une passion toute bestiale qui à travers les hurlements, les contorsions, l'hystérie, la démence, aboutit non pas aux cours d'amour, mais aux cours d'assises. Grâce à Dieu, cet amour-là n'avait jamais paru sur la scène française, même après Corneille, avant les importations romantiques et cette explosion des goûts plébéiens qui détruira notre littérature. Sous ce rapport, Racine lui-même serait un peintre médiocre de l'amour. Sa Phèdre, *malgré sa perfidie incestueuse* est un modèle de décence et de possession de soi-même à côté des héroïnes à la façon romantique.

Le Cid est l'œuvre immortelle du théâtre français; c'est le poème de la jeunesse, de l'héroïsme et du noble amour, tout ce qu'il y a de plus beau dans l'âme humaine ; voilà le secret des prédilections dont cette pièce fut entourée dès sa naissance ; chaque âme s'y retrouve au plus beau moment de la vie et dans les plus hautes conditions de la tendresse, du courage et de la vertu. A travers cette lutte merveil-

leuse entre la passion et le devoir, rien de respectable n'est blessé, il n'y pas de vaincu. Le devoir triomphe aussi bien que le sentiment, et par un bonheur particulier au sujet, l'honneur a satisfaction autant que l'amour.

V

Horace est le poème du patriotisme, comme *le Cid* est celui de l'honneur. Chez aucun peuple ces deux nobles sentiments n'ont eu de plus éloquent interprète que Corneille; mais on regrette, à propos d'*Horace*, que Corneille ne soit pas resté dans le monde moderne où il était entré avec *le Cid*, et qu'il ne nous ait pas représenté le même sentiment qui anime ses Romains dans les conditions nationales et chrétiennes qui l'auraient rendu pour nous plus personnel en quelque sorte et plus émouvant. C'est un défaut, peut-être, sous le rapport de l'art et de la perfection dramatique, et c'est un des malheurs de notre poésie du dix-septième siècle. Si pour l'impression morale la tragédie d'*Horace* produit tout l'effet qu'il est possible de produire, comme drame elle est incontestablement moins parfaite que *le Cid*. Elle est prise à Tite-Live; et nous croyons que le génie de Corneille se fut trouvé plus à l'aise dans la France chavaleresque, comme il l'a été dans l'histoire du vainqueur des Maures.

A Dieu ne plaise, cependant, que nous reprochions

à Corneille, orateur, historien et moraliste, d'avoir transporté nos âmes dans cette atmosphère du patriotisme antique, la plus noble où jamais ait respiré le cœur humain. Nous ne croyons pas qu'il existe un monde où l'on puisse mieux s'imprégner des stoïques vertus qui font le citoyen dans tous les états, sous toutes les formes de gouvernement compatibles avec la dignité humaine. On a beaucoup récriminé, depuis de longues années, contre l'histoire et les lettres grecques et romaines; on voit en elles des instigatrices d'impiété et de sentiments révolutionnaires. On a pris à parti jusqu'au *de Viris illustribus*, comme un arsenal où nos écoliers s'arment, dès l'âge de huit ans, de ces préjugés républicains qui ont renversé chez nous tant de gouvernements.

La vérité est que les utopistes, que nous voyons si tristement à l'œuvre de nos jours, sont plus nourris d'algèbre ou de chimie que d'histoire grecque et romaine, et que tout le siècle de Louis XIV, à qui on ne refusera pas les instincts monarchiques, était profondément imbu des histoires de l'antiquité. Toutes les nobles âmes de cette époque, les Condé, les Turenne, les Villars, les femmes illustres, avaient été élevées dans la familiarité des grands génies de Rome et d'Athènes. Nous ne voyons pas que Plutarque ou Tacite aient suscité de grands embarras au gouvernement de Louis XIV. L'auteur d'*Horace*, ce peintre si fier du patriotisme et des vertus romaines, dédie sa pièce à Mgr le cardinal duc de Richelieu avec une humilité et une soumission qui sem-

blent, à quelques-uns, passer les bornes du respect légitime. Les gentilshommes qui battaient des mains aux maximes héroïques des citoyens de Rome, ne paraissent pas y avoir appris autre chose qu'à se faire tuer plus vaillamment au cri de « Vive le roi ».

La tragédie d'*Horace*, entre toutes les œuvres de Corneille, est peut-être celle qui exhale le plus d'héroïsme, celle qui fait verser le plus abondamment ces larmes viriles, présage des résolutions magnanimes. Jamais, dans l'antiquité elle même, le patriotisme n'a parlé si éloquemment que par la bouche du vieil Horace. Chacun des vers de Corneille dépose dans l'âme un ferment de vertu, c'est là sa grandeur ; elle supplée largement le peu d'adresse dans la conduite des scènes, et la monotonie dans la peinture des sentiments et des caractères.

Entre *le Cid* et *Horace*, Corneille n'a pas fait de grands progrès dans l'art de tenir le théâtre rempli, et il a perdu quelque chose du don de créer des figures entières, réelles, des personnages qui soient mieux que l'enveloppe d'une seule idée, d'un seul sentiment, qui aient une physionomie, une nature vivante, une individualité complète comme ses héros espagnols.

Le danger de remplacer sur le théâtre un type réel et vivant par une abstraction personnifiée, est un de ceux que court le poète en s'éloignant du monde moderne, pour prendre ses sujets dans le monde ancien. Nous n'apercevons les héros de l'antiquité

qu'immobilisés, comme les personnages de la sculpture, dans l'attitude d'un seul sentiment. Pour échapper à ce danger, il fallait à la fois l'immense génie, la liberté absolue et l'ignorance de l'auteur de *Coriolan*, de *Jules César*, d'*Antoine* et de *Cléopâtre*.

En comparant *le Cid* avec *Horace*, on est frappé de suite de la moins grande réalité des personnages romains de Corneille ; la monotonie de leur langage, l'uniformité de leurs attitudes trahissent ce manque d'individualité. Rodrigue, Chimène, don Diègue, sont faits comme tous les humains, c'est-à-dire qu'ils ont à la fois dans l'esprit et dans le cœur plus d'un sentiment et plus d'une idée ; leur physionomie se compose de plusieurs traits, et non pas d'une seule ligne arrêtée et immobile : ils ont un âge, un sexe, une situation sociale, un costume, en un mot tout ce qui caractérise un personnage vivant et créé de toutes pièces. Les figures du *Cid*, avec celles de *Polyeucte*, sont les créations de Corneille qui se rapprochent le plus de celles des Grecs.

Avant de chercher dans une tragédie si elle est bien enfermée dans les trois unités, si toutes les scènes sont rigoureusement déduites les unes des autres, si le théâtre ne reste pas vide un seul instant, si tous les acteurs sont absolument indispensables à l'action principale et au dénouement, on doit demander au poète s'il a réellemeut créé des personnages qui vivent, des types qui puissent porter un nom propre et dont la physionomie soit aussi facile à reconnaître

entre toutes, que celles des individus d'os et de chair créés de la main même de Dieu; il faut que, même sans savoir les définir, chacun puisse les désigner du doigt et dire : celui-ci s'appelle *Hamlet*, celui-là *Othello*, celui-là *Coriolan*, celle-ci *Macbeth*. Dans *Horace* nous ne voyons pas marcher, agir, se heurter des êtres vivant de la vie humaine tout entière; chaque rôle est le développement d'une maxime, d'un sentiment exclusif, plutôt que d'un caractère. Chaque figure immobilisée dans la même attitude a, sans doute, la clarté, la solidité de la sculpture, mais elle en a aussi quelque peu l'aspect mortuaire et la froideur; ces figures sont si peu individuelles qu'on pourrait les nommer plus exactement du nom d'une qualité que d'un nom d'homme ; on les désignerait aussi bien par une épithète, par un adjectif, que par un substantif.

A vrai dire, il n'y a qu'un seul personnage dans Horace, à savoir le patriotisme romain, depuis son plus haut degré d'intensité, jusqu'à son évanouissement au souffle de la passion amoureuse. Horace le fils, c'est le patriotisme romain à sa plus forte puissance et sans aucun tempérament. Non seulement il n'a pas de physionomie individuelle, de caractère, mais il n'a même pas d'autre épithète possible que celle de Romain ; il n'est ni frère, ni époux, ni fils, ni vieux, ni jeune, il est Romain. Le vieil Horace est encore exclusivement le même Romain à peine nuancé d'amour paternel. Quel est le trait de caractère qui dessine d'une façon personnelle la physionomie de

Curiace? il n'y en a pas ; Curiace, c'est toujours le patriotisme, et pour être moins absolu, moins implacable que celui d'Horace, ce sentiment n'en laisse pas plus de place à la manifestation d'un caractère individuel. Tout ce qu'on peut dire de Curiace, ce n'est donc pas qu'il ait telle ou telle physionomie personnelle, mais c'est, comme il le dit lui même, qu'il est assez peu romain *pour conserver encor quelque chose d'humain;* il ne représente d'autre sentiment que celui du patriotisme limité par la raison et mitigé par le sentiment. Camille n'est pas un type de femme : elle ne représente l'amour ni dans des conditions individuelles, ni d'une manière générale qui ferait d'elle une des personnifications de la femme aimante. Camille n'a de personnel qu'une explosion de fureur sans caractère particulier, et surtout sans caractère féminin ; les imprécations de Camille pourraient être placées, sans qu'on en modifiât le ton et la couleur, dans la bouche de Coriolan ou dans celle d'Annibal ; il n'y a absolument rien qui révèle la jeune fille reprochant à un frère la mort de son amant. C'est un Romain retourné dans le sens de l'amour et parlant le langage de cette passion avec un accent et des mots tout à fait pareils à ceux de la fureur patriotique. Le rôle de Camille, commencé avec une exaltation de sentiments romains dignes des acteurs virils, finit par un anathème contre Rome, sans être rentré pour cela dans la véritable nature de la femme et de l'amante. L'âme de Camille ne nous apparaît pas comme le théâtre

d'une lutte entre la passion et le devoir, ainsi que l'âme de Chimène, mais comme l'expression d'une double exagération, d'abord celle de la fierté romaine puis celle de la haine contre Rome. Le véritable amour féminin est muet chez elle entre ces deux motifs à déclamation ; ce n'est pas par une série de transitions graduées et naturelles que l'amour fait taire le sentiment romain dans Camille : une exagération y remplace l'autre brusquement et sans explication logique. Du reste, c'est là un défaut assez général aux personnages de Corneille ; ils se retournent tout d'une pièce ; le poète tient rarement compte des nuances ; ses héros sont au dessus de l'humanité, ses scélérats étalent leurs âmes avec une brutalité et une impudence qui ne sont pas plus dans la nature que la perfection idéale.

Camille est plus ou moins Romaine aux divers moments de la pièce, mais elle n'est jamais humaine ; elle vient, par exemple, de prononcer ces vers qui terminent l'exposition de son rôle, et qui sont au niveau de ce qu'il y a de plus fier dans l'âme de son père et de son frère :

Soit que Rome y succombe ou qu'Albe ait le dessous,
Cher amant n'attends plus d'être un jour mon époux ;
Jamais, jamais ce nom ne sera pour un homme,
Qui soit ou le vainqueur ou l'esclave de Rome.

Au même instant, croyant que Curiace a quitté son poste à l'armée albaine et trahi par là son honneur de citoyen et de soldat, elle lui déclare qu'elle ne l'en mésestime point. Elle lui pardonne sans hésiter une

lâcheté commise pour l'amour d'elle. On sait bien que le cœur de la femme, surtout de la femme qui aime, n'est pas le sanctuaire de la logique ; cependant ce n'est point ainsi qu'agit Chimène, plus femme pourtant et plus éprise que Camille. Et pourtant on pardonnerait mieux à Chimène de fléchir sur le point d'honneur chevaleresque, qu'à ce personnage tout masculin de Camille, que le poète nous montre exclusivement occupée à varier le thème suivant, qui n'est ni d'une femme ni d'une amante :

Pourquoi suis-je Romaine ou que n'es-tu Romain !

Quand au personnage de Sabine, d'après le jugement de Corneille lui-même, il ne sert pas plus à l'action que celui de l'Infante, dans *le Cid*. « Néanmoins, ajoute-t-il, on a généralemeut approuvé celle-ci et condamné l'autre. » C'est là un arrêt sur lequel on est, je crois, revenu. Voltaire, dont les critiques sont si souvent injustes, en a fait de très-plausibles sur le rôle de Sabine. La présence de Sabine est justifiée, sans doute, par sa qualité de femme d'Horace et de sœur de Curiace ; mais la pièce eût gagné en unité et en mouvement dramatique, sans perdre aucune beauté morale par l'absence de ce personnage. Celui de l'Infante, au contraire, nous apporte au moins son exemple de passion domptée et de sacrifice accompli.

Le génie dramatique par excellence consiste dans la faculté de créer des personnages vivants, des types qui puissent porter un nom propre et soient

formés d'une substance plus réelle qu'une simple épithète. *Horace*, sous ce rapport, n'approche pas des créations tragiques des Grecs et du poète anglais, mais comme monument de morale éloquente, comme expression de cet idéal surhumain auquel l'âme doit aspirer quand elle veut posséder toute la dignité humaine, comme poésie nourricière du cœur et inspiratrice de la vertu, aucune poésie ne surpasse et n'égale celle d'*Horace*.

La pièce entière se résume sur les lèvres sublimes du vieil Horace par ce vers incomparable où le génie de Corneille éclate tout entier :

Faites votre devoir et laissez faire aux dieux!

Voilà des beautés que la poésie du dix-septième siècle peut opposer fièrement à toutes les splendeurs de l'art grec et des poésies étrangères; voilà le principe de l'universalité de notre littérature classique. Si notre génie national fut resté fidèle à lui-même, nous aurions le droit de dire :

Je sais qu'il doit s'accroître, et que tes grands destins
Ne se borneront pas chez les peuples latins,
Que les dieux t'ont promis l'empire de la terre!

Mais, par une foule de causes auxquelles le caractère de Louis XIV et le génie de Racine ne sont pas étrangers, la grande âme et la grande langue de Corneille ne persistèrent pas dans notre poésie.

Après l'influence de la révolution nous subîmes celle de l'étranger, des Allemands et de Shakespeare.

Pour la variété des situations et des figures, pour l'énergie sauvage et la grâce délicate, Shakespeare est sans doute admirable ; la poésie de Corneille n'a ni cette diversité, ni cet éclat ; mais pour l'élévation du sentiment moral, pour le don de produire le *Sursum corda*, elle domine toutes les littératures. Si la véritable grandeur de l'homme est dans la domination qu'il exerce sur lui-même, dans le triomphe qu'il obtient sur ses passions, nulle part l'homme n'est aussi grand que dans Corneille. A ce point de vue, on peut le dire, les personnages du drame de Shakespeare ne sont que des enfants auprès des hommes de Corneille. Le héros de Corneille, à force de liberté intérieure, à force d'héroïsme, semble être devenu le maître de la nature elle-même ; cette poésie est l'apothéose de l'homme par la vertu. L'âme exerce déjà dans les vers de Corneille *cet empire absolu sur la terre et sur l'onde* que Dieu a promis à l'esprit sur la matière. On sent qu'arrivé à la hauteur où le poète l'a porté, le cœur humain peut se dire sans sortir du vrai :

Je suis maître de moi comme de l'univers.

Ce vers résume l'intention morale de *Cinna*, comme *Horace* est résumé par celui-ci :

Faites votre devoir et laissez faire aux dieux.

VI

Pendant tout le dix-huitième siècle et jusqu'à nos jours, *Cinna* a passé pour la plus belle pièce de Corneille. Cette opinion date du dix-septième siècle lui-même ; elle a pour elle l'autorité du poète, dans l'examen qu'il a fait de ses tragédies. Voltaire proclame aussi la supériorité de *Cinna;* enfin la Harpe, s'il est encore permis de le citer, la Harpe, qui représente dans la critique les opinions de Voltaire, adhère aussi à cette préférence. La critique moderne l'a fort ébranlée en faveur du *Cid* et de *Polyeucte.* A nos yeux, *Horace* est fort au-dessus de *Cinna.* De tous les chefs-d'œuvre de Corneille, *Cinna* nous semble le plus marqué des défauts propres à l'ancienne tragédie.

Avant de contredire cette prédilection de Corneille, de Voltaire et de leur temps pour *Cinna,* voyons-en les motifs. Corneille, comme beaucoup de poètes, d'artistes et d'hommes éminents, ne se rendait pas un compte bien exact de sa supériorité; il n'avait pas une conscience très-claire du principe et des méthodes de son génie; il voyait souvent le mérite de ses compositions dans des qualités très secondaires, et recherchait un genre de beautés qui nous paraissent tout à fait inutiles. Ainsi, dans les examens de ses pièces, il s'applique beaucoup plus à faire ressortir aux yeux de leurs détracteurs la régularité, la conformité aux conventions théâtrales admises par l'époque, que ce grand souffle moral, cette haute élo-

quence, ce grand style en qui réside pour nous tout le génie de Corneille ; il semble plus fier de quelques tours d'adresse dans l'intrigue ou dans le dénouement de sa pièce, que des plus fortes situations dramatiques et des mots les plus sublimes.

Corneille, malgré tout ce qu'il a de normand, est un génie éminemment naïf ; il est subtil mais dépourvu de finesse. C'est certainement à lui beaucoup plus qu'à la Fontaine, que conviendrait l'épithète de bonhomme. Il prenait pour argent comptant les théories des pédants bouffis d'Aristote et de Quintilien qui faisaient la censure de ses tragédies, et il était disposé à s'humilier devant les citations doctorales de ceux qu'il considérait comme plus savants que lui. Les jugements de Corneille sur lui-même ne sont donc, en général, que l'écho de ceux des contemporains. Nous pouvons les contredire sans manquer de respect à notre grand poète. Mettons cependant une différence immense entre les opinions et les jugements littéraires du dix-septième siècle et ceux du siècle suivant, entre le goût du temps auquel Corneille cherchait à se conformer, et celui du temps qui demandait son mot d'ordre à Voltaire.

Ce que Voltaire et la critique de son école louent surtout dans *Cinna*, c'est d'abord cette régularité, cette unité, cette symétrie qui sont un mérite sans doute, quand elles supportent des mérites d'une nature plus élevée, mais qui peuvent s'adapter aux plus médiocres conceptions et n'impliquent pas la grande et véritable ordonnance dramatique.

Cinna est, entre toutes les belles pièces de Corneille, celle où il y a le moins d'action sur le théâtre; tout s'y passe en dissertations, en déclamations, en discours. C'est, en un mot, sous le rapport du fond, le premier modèle de la tragédie philosophique du dix-huitième siècle, comme les plus faibles passages de Racine sont le modèle du style poétique de Voltaire et de ses contemporains. *Cinna* reste une grande œuvre, digne du génie de Corneille, mais il est certain que c'est un exemple et un argument pour tous les faiseurs de pièces à sentences, qui croyaient que l'on peut créer une tragédie avec des tirades pour ou contre la monarchie, la religion, le noblesse, la liberté, en un mot avec tous les lieux communs des conversations de leur époque. Telle est la tragédie de Voltaire.

Voltaire acclame donc dans *Cinna* l'inauguration faite par un poète du génie, du genre qui sera le plus commode à la médiocrité; de même qu'il célèbre dans les vers les plus lâchés de Racine l'avènement de sa propre versification.

Quant aux illustres suffrages qui, dans le dix-septième siècle, donnèrent à *Cinna* le premier rang parmi les ouvrages de Corneille, ils sont d'un tout autre poids, et c'est avec beaucoup d'hésitation et de respect que nous osons les discuter. Il est certain que par la pureté du style et de la langue, par l'absence de ce goût provincial que l'on trouve quelquefois dans les façons de parler de Corneille, *Cinna* l'emporte sur ses autres pièces. C'est là un genre de mé-

rite auquel le monde distingué d'alors était très-sensible. Enfin il y avait dans le sujet même de la pièce, — l'exaltation de la monarchie victorieuse des factions et, se consolidant par la clémence, — quelque chose qui se trouvait merveilleusement conforme aux instincts de l'époque. Voltaire, dont les remarques en tout ce qui ne tient pas de la poésie et du style sont souvent justes, fait observer à propos du grand effet de *Cinna* à la Cour, « qu'on était alors dans un temps où les esprits, animés par les factions qui avaient agité le règne de Louis XIII, étaient plus propres à recevoir les sentiments qui règnent dans cette pièce. Les premiers spectateurs furent ceux qui combattirent à la Marfée et qui firent la guerre de la Fronde. Il y a d'ailleurs, dans cette pièce, un développement de la constitution de l'empire romain, qui plaît entièrement aux hommes d'Etat, et alors chacun voulait l'être. »

C'est donc surtout par le côté politique que *Cinna* obtint un si grand succès sous Louis XIV. Le *Cid* est l'exaltation de l'honneur chevaleresque, *Horace* celle du patriotisme, *Polyeucte* celle de la foi religieuse; *Cinna* est l'apothéose de la monarchie. Un tel sujet devait être le morceau de prédilection, à une époque qui fut la plus brillante de la royauté française et moderne. On comprend que les larmes du grand Condé, des larmes de repentir, aient coulé devant le personnage d'Auguste. Mais, aujourd'hui, nous n'avons plus à examiner la pièce à ce point de vue, tout contemporain de Louis XIV,

Les personnages de l'ancienne tragédie française, et en particulier ceux de Corneille, pèchent un peu par le défaut de réalité. Au lieu de rencontrer sur la scène des individualités de chair et d'os, on se trouve trop souvent en face d'abstractions personnifiées; la pièce est plutôt une suite de discours éloquents, un choc oratoire de sentiments opposés, qu'une suite de faits représentés de façon à être l'image de la vie.

Entre toutes les belles pièces de Corneille, *Cinna* nous paraît mériter ce reproche. La plupart des caractères manquent de naturel, de réalité, et ils n'ont pas, comme ceux d'*Horace*, l'excuse d'être un exemple, un idéal. Le poète peut exagérer les proportions de l'âme humaine, sortir de la nature au profit du beau. C'est la grande gloire de Corneille d'avoir peint les hommes tels qu'ils devraient être, plutôt que tels qu'ils sont. Mais, il faut l'avouer, la plupart des personnages de *Cinna* ne sont peints, ni tels que les hommes sont, ni tels qu'ils devraient être. Ce n'est ni la nature, ni l'idéal. Je vois là une suite de thèses politiques plus ou moins justes, plus ou moins belles, mais pas d'hommes vivants; des sentences, mais pas de héros.

Si nous ne plaçons pas *Cinna* au premier rang des chefs-d'œuvre de Corneille, ce n'est pas sans rendre hommage aux éclatantes beautés de la pièce, notamment au style. Inférieur comme action dramatique au *Cid* et à *Polyeucte*, modèle de cette tragédie oratoire plutôt que poétique, où l'on entend se succéder

des discours plutôt que des personnages vivants, *Cinna*, comme style, est du meilleur Corneille, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus grand dans notre langue. Depuis Joinville et Froissard jusqu'à Chateaubriand, il y a eu bien des styles et des langues diverses dans la langue française ; le plus noble, le plus fort, le plus monumental de tous, c'est le style de Corneille ; énergique, coloré, plein de mouvement et de chaleur, il possède à la fois l'ampleur et la sobriété, la majesté sans emphase, la noblesse sans affectation et sans recherche. C'est le vrai style héroïque ; il est ainsi, parce qu'il prend sa source non pas seulement dans l'intelligence, dans la sensibilité, dans l'imagination, mais dans tout ce que l'âme a de plus solide et de plus haut, la raison et le sens moral. Ressuscitons tout ce qu'il y a eu de plus grand dans l'histoire par le courage et par la vertu, ces hommes nous parleront dans le style de Corneille.

L'infériorité relative de *Cinna* n'est donc pas dans le discours, ni même dans l'action du drame ; elle est dans le fonds moral des choses. Quand on s'interroge sur l'impression qu'on emporte de cette pièce, on est moins satisfait, on sent son cœur moins fort et moins haut qu'au sortir du *Cid*, d'*Horace* et de *Polyeucte*. On n'éprouve pas le désir d'être soi-même un des personnages que l'on vient de voir et d'entendre ; l'admiration, toujours mêlée du plaisir d'imiter, est par conséquent moins complète après *Cinna*, qu'après les autres chefs-d-œuvre du maître. Pour quel personnage, en effet, se passionnerait-on ? Où est le

héros à la fois vrai et idéal, à la mesure duquel on songe à s'élever? Maxime est entièrement vil. En passant sur ce qu'il y a de faux dans le caractère d'Émilie, en rendant hommage à cette fermeté virile, on y cherche en vain une véritable noblesse; on peut s'associer à sa haine contre Auguste, mais on souffre de voir combien cette noble femme s'est ravalée en acceptant les bienfaits du meurtrier de son père, et en les acceptant sans désarmer. Le pardon d'Auguste et sa générosité qui mettent un terme à ces

Impatients désirs d'une illustre vengeance

rendent désormais cette haine impossible; mais ce pardon est loin d'ennoblir le caractère dÉmilie, pas plus qu'il n'ennoblit Cinna. Ce personnage est le principal de la pièce jusqu'au dénouement; il n'intéresse ni comme citoyen, ni comme amant. L'esprit se refuse à voir en lui un véritable et loyal défenseur de la liberté romaine, un héros de la vieille Rome; il n'est pas du même sang que les Horaces. Qu'il y a loin de lui à la sublime figure du Brutus de Shakespeare! Cinna est d'une génération romaine qui a déjà passé sous le joug, qui peut relever la tête par moment, mais qui ne peut plus se tenir debout jusqu'au jour où sa propre épée lui percera le cœur. Cinna est un conspirateur un peu au-dessus du vulgaire, mais ce n'est pas un héros; on pourrait lui dire, sans être trop injuste, ce qu'il dit lui-même avec assez peu de pudeur:

Il est des assassins, mais il n'est plus de Brute,

Le trait de clémence qui termine la pièce, amoindrit considérablement Cinna. Un héros n'a pas besoin ou n'accepte pas de pardon. Ce pardon est donné d'ailleurs par Auguste avec des commentaires qui, selon la parole du maréchal de la Feuillade, *nous gâtent* singulièremcnt le *Soyons ami, Cinna.*

Personne à la cour de Louis XIV, ne songeait à être un Brutus. Mais, sans compter ceux qui furent des héros, ceux-là même qui, comme le maréchal de la Feuillade, n'étaient que des gentilshommes, se seraient écriés comme lui : « Si le roi m'en disait autant, je le remercierais de son amitié. » Il est vrai que Louis XIV aurait parlé autrement, car il était né sur le trône et n'avait jamais été Octave.

Auguste est donc le seul personnage de la pièce sur lequel le dénouement concentre les admirations, le seul qui puisse avoir des prétentions à la grandeur morale. Cependant il nous est impossible de prendre à Auguste autant d'intérêt qu'à Rodrigue, aux Horaces, à Polyeucte. Et d'abord la clémence politique, bien différente de la générosité, est une vertu de roi que chacun n'est pas appelé à exercer et qui, par conséquent, n'est pas un exemple pour nous.

Ensuite il y a, dans la pièce elle-même et sans entrer dans l'histoire, autant de circonstances qui atténuent le mérite de la clémence d'Auguste, qu'il s'en trouve pour diminuer l'éclat du patriotisme de Cinna. L'initiative de cette clémence appartient à Livie, la femme du prince, qui la lui a recommandée, non pas

au nom de la générosité et de la gloire, mais au nom de la bonne politique :

> Faites le plus utile en cette occasion.

Voilà un vers qui nous gâte le *Soyons ami, Cinna*, encore plus que les duretés hautaines débitées par l'empereur au conspirateur pardonné. Sans doute il y a un moment dans le rôle d'Auguste où l'on oublie toutes ses hésitations et ses calculs. Un cri s'échappe de ses lèvres qui semble bien spontané et venu de l'âme, et dont il a, par conséquent, tout le mérite. Corneille réussit alors à l'élever jusqu'à la hauteur de sa conscience, le fait atteindre à toute sa sublimité dans les vers immortels qui précèdent le *Soyons ami, Cinna*, et lui rendent sa grandeur :

> En est-ce assez, ô ciel ! et le sort pour me nuire,
> A-t-il quelqu'un des miens qu'il veuille encor séduire !
> Qu'il joigne à ses efforts le secours des enfers :
> Je suis maître de moi comme de l'univers.

Malgré cela notre intérêt, ou du moins notre enthousiasme refuse de s'attacher à Auguste; nous l'admirons, mais avec une certaine froideur ; car le trait sublime qui donne à son rôle toute sa grandeur ne suffit pas pour composer un caractère. La personnalité d'Auguste dans la pièce n'a d'autre expression que ce trait de clémence et des attitudes de majesté un peu théâtrales. Ce n'est pas d'ailleurs la faute du poète si le prince ne réussit pas à nous émouvoir davantage ; les figures historiques trop connues apportent au théâtre bien des difficultés, à

côté de quelques avantages. Le rôle d'un souverain, Auguste, Charlemagne, Charles-Quint ne peut être qu'épisodique dans une tragédie : il faut que le héros principal soit plus voisin de nous, comme le Cid, Horace ou Polyeucte.

Suétone nous gâte Corneille, ou du moins son Auguste ; le monarque idéal est coloré d'un reflet dangereux par nos réminiscences trop vives de la réalité. Le nom d'Auguste, même avec l'auréole que lui attache le grand Corneille, ne suffit pas à cacher pour nous celui d'Octave.

VII

Pour retrouver des âmes vraiment digne de Corneille, il faut sortir de ce monde de la décadence romaine, et suivre le poète au milieu des miracles d'héroïsme qu'opère le christianisme naissant. *Polyeucte* nous introduit dans une sphère morale encore plus élevée que celle du *Cid* et d'*Horace*.

Quelque chose aurait manqué, non pas à notre admiration pour *Polyeucte*, mais à l'enseignement littéraire qui ressort pour nous de ce chef-d'œuvre, si nous ne l'avions entendu plusieurs fois au théâtre durant les grands succès de Rachel. Aucune des pièces de Corneille, remises en vogue par cette grande artiste, n'était écoutée avec une attention plus soutenue, avec un intérêt plus vif, on pourrait dire plus passionné.

La question de savoir si le sentiment religieux

peut devenir le ressort principal d'un drame était tranchée par les incomparables succés auxquels nous assistions.

Polyeucte est une œuvre austère ; non pas seulement parce qu'un martyr en est le héros, mais surtout parce que, dans tout le cours du drame, la passion n'apparaît jamais qu'entièrement refrénée par des mobiles supérieurs et par la raison. L'amoureux païen de Pauline est un stoïcien aussi maître de lui-même, peut-être un peu plus, que le chrétien son mari. Il n'y a dans la pièce aucun de ces grands éclats de passion qui enlèvent les spectateurs ; nous pouvons ajouter : qui fatiguent et exaspèrent quelquefois les honnêtes gens, dans nos drames modernes ; c'est une tragédie religieuse, et malgré la médiocrité des acteurs qui entouraient Pauline sur les théâtres de province, la pièce avait un succès immense.

Qu'aurait dit M. de Voltaire, ce détracteur si violent de *Polyeucte*? Comme de juste il s'acharne contre cette pièce, dans ses *Commentaires*, avec une hostilité poussée jusqu'à l'absurde ; sa haine du christianisme l'emporte au-delà des bornes de ce respect, souvent très perfide, qu'il affiche pour Corneille. Des citations seraient forcément incomplètes, partant inutiles ; il faut tout connaître pour juger de ce fiel : prenez et lisez.

On se demande pourquoi Voltaire et son école ont épargné à Polyeucte une critique très plausible et que personne n'a faite. Ils auraient pu sur ce point s'en donner à cœur joie et contre le christianisme et

contre Corneille. Les esprits les plus sérieux qui se sont occupés de Corneille n'ont pas examiné la question comme elle le mérite.

Le poète, qui a supposé un miracle pour la conversion d'un homme aussi vil que Félix, n'a pas songé à convertir ce noble personnage de Sévère ; il ne laisse même percer aucune insinuation qui puisse nous faire prévoir que ce grand cœur quittera la philosophie pour la religion. Il est difficile de penser que le hasard seul ait produit ce dénouement dans l'esprit de Corneille. La critique en est donc réduite sur ce point à des conjectures. Corneille ne s'étant jamais expliqué sur ses intentions dans le rôle de Sévère, la question mériterait d'être agitée longuement et de la façon la plus sérieuse ; il faudrait pour cela pénétrer dans le génie du poète, et, par une faveur impossible de la Muse, se substituer un moment à la pensée de ce grand homme. Nous n'avons pas la prétention de découvrir cette pensée intime de Corneille dans le personnage de Sévère ; pas même celle d'éclairer beaucoup le problème : voici les simples réflexions qu'il nous suggère.

D'abord, pour juger la conduite des idées de Corneille dans Polyeucte, il est nécessaire de tenir compte des controverses théologiques qui s'agitaient de son temps et qui devinrent si passionnées. On voit dans le cours de la pièce combien Corneille est rempli des théories sur l'action de la grâce qui se discutaient alors entre Port-Royal et les jésuites.

Avez-vous cependant une pleine assurance
D'avoir assez de vie ou de persévérance;

Et Dieu qui tient votre âme et vos jours dans sa main,
Promet-il à vos vœux de le pouvoir demain?
Il est toujours tout juste et tout bon, mais sa grâce
Ne descend pas toujours avec même efficace;
Après certains moments que perdent nos langueurs,
Elle quitte ces traits qui pénètrent les cœurs;
Le nôtre s'endurcit, la repousse, l'égare;
Le bras qui la versait en devient plus avare,
Et cette sainte ardeur qui doit porter au bien
Tombe plus rarement, ou n'opère plus rien.
Celle qui vous pressait de courir au baptême,
Languissante déjà cesse d'être la même,
Et pour quelques soupirs qu'on vous a fait ouïr
Sa flamme se dissipe, et va s'évanouir[1].

L'idée de la gratuité de la grâce et de la prédestination semble prévaloir dans ces vers.

Il est évident que cette doctrine peut seule expliquer la conversion de Félix, qui n'est pas dans la logique humaine. Entre l'âme égoïste, lâche, intéressée de Félix et le christianisme il y a un abîme. Mais on ne voit pas ce qui sépare Sévère de la vérité religieuse; il semble qu'il n'a qu'un seul mot à prononcer pour être chrétien, et quoiqu'il ne prononce pas ce mot, on ne comprend pas trop comment il est possible de voir en lui un homme réprouvé de Dieu. C'est là du reste un fait que la critique littéraire ne se charge pas d'expliquer : les esprits qui sont les plus voisins de la religion par les sentiments et même par les mœurs, restent souvent les plus éloignés de la foi positive par la volonté ; les grands pécheurs et les idolâtres ont toujours été plus faciles à convertir que les gens austères et les peuples appartenant à

[1] *Polyeucte*, scène Ire.

des croyances qui sembleraient les rapprocher du déisme chrétien. Il en est ainsi de Sévère.

Sévère n'est pas un païen, mais un philosophe; s'il ne possède pas la plénitude de la vérité, du moins son esprit est libre des grossières erreurs. C'est une des créations qui font le plus d'honneur au génie de Corneille, et surtout à son intuition historique très supérieure à son érudition, comme il arrive souvent chez les poètes. Quoique Corneille ne le dise pas, il est évident que Sévère est un stoïcien; il appartient à cette doctrine qui fut celle de tous les derniers grands hommes de l'antiquité, de ceux qui retardèrent la chute de l'empire romain en le défendant contre les barbares et contre le christianisme. Les plus grandes personnalités de cette époque, dans l'ordre purement humain, se sont formées au sein du stoïcisme, la plus belle de toutes les doctrines auxquelles l'esprit humain puisse s'élever par ses seules forces; c'est la doctrine virile par excellence ; elle va jusqu'aux dernières limites de la raison, mais elle ne pénètre pas dans le monde du cœur auquel l'Évangile nous a initiés. Ce qu'il y a de plus difficile, c'est d'ébranler une raison assise dans une lumière qui lui suffit. Sévère est un personnage assez pur, assez noble pour ne pas comprendre la nécessité d'abandonner sa doctrine pour une autre dont la supériorité réside en dehors de la portée de l'esprit humain.

Corneille, nous le pensons, ne s'est pas livré à tous ces calculs en créant Sévère. Ce personnage, comme la plupart des créations des grands artistes, est sorti

tout d'une pièce de l'inspiration et n'est pas le fruit d'une combinaison ingénieuse, systématique, et savamment méditée. Corneille est trop grand pour être ingénieux; il a peu d'adresse, quoiqu'il aime à se faire prendre en flagrant délit de finesse et d'artifice. Tout poète est plus ou moins naïf c'est-à-dire spontané. Les créations d'un poète sincère et bien inspiré sont vraies selon la nature, mais il a aussi le privilège d'être vrai selon l'histoire, plus souvent que l'érudition elle-même. C'est là un des mérites du personnage de Sévère; il est éminemment réel non seulement comme individu, mais comme membre de la famille spirituelle des Trajan et des Marc-Aurèle.

En se plaçant dans une sphère aussi élevée que la sphère religieuse et philosophique où se déploient les caractères de Polyeucte et de Sévère, le mâle génie de Corneille était dans son véritable domaine; aussi Polyeucte nous semble-t-il son chef-d'œuvre.

L'épopée et la tragédie n'ont pas besoin d'avoir recours à ce merveilleux de convention qui nous a valu tant de froides allégories, celles de la *Henriade* par exemple. La vérité est plus poétique que les fictions.

C'est de la vérité morale que naît l'intérêt si vif qui nous attache à la tragédie de *Polyeucte*; la nature humaine y est plus vraie que dans aucune autre pièce de *Corneille*, parce qu'elle y est étudiée dans ses sentiments les plus essentiels et les plus profonds.

Contrairement à l'opinion de Voltaire et de la plupart des critiques, ce ne sont pas, dans *Polyeucte*,

l'amour humain et les péripéties de la passion, qui aident le spectateur a s'intéresser à l'idée morale; ce n'est pas la tendresse de Pauline et l'amour de Sévère qui font la valeur de la pièce, c'est la foi de Polyeucte et l'enthousiasme de Pauline ouvrant les yeux à la lumière chrétienne qui suscitent en nous le plus ardent intérêt.

On peut s'étonner que l'idée religieuse n'ait pas été employée plus souvent comme ressort dramatique après l'exemple éclatant de *Polyeucte*. Il y avait là une mine des plus précieuses et toute nouvelle; *Polyeucte* seul y a creusé dans le vif; *Esther* et *Athalie*, quoique tenues pour des pièces religieuses, l'ont à peine entamée à la surface. Dans Athalie le sentiment religieux est plus pompeux que profond; la pièce se passe ou du moins les personnages se meuvent dans un monde vague qui n'est celui d'aucune doctrine positive. *Athalie* ne nous transporte pas dans le monde juif : rien n'est moins biblique. Nous ne sommes point non plus dans le monde chrétien, mais dans un monde douteux, entre celui d'Euripide et de Louis XIV. Le ressort de la pièce n'est donc pas dans le sentiment religieux. *Polyeucte* seul est inspiré tout entier de ce sentiment. La vérité chrétienne à porté bonheur a la plupart des poètes qui se sont appuyés sur elle. Voltaire, lui-même, doit au christianisme les meilleurs vers de ses pâles tragédies ; et cependant avec les dispositions de son esprit il ne pouvait emprunter que des semblants. Or ce ne sont pas l'écorce du sentiment religieux, ses formes,

son langage, son pittoresque qui peuvent être utiles aux poètes, c'est l'esprit même de la religion qu'ils doivent s'assimiler. Quand la poèsie française a été restaurée après le dix huitième siècle, le sentiment chrétien a fourni à Chateaubriand et à Lamartine les principaux trésors dont ils ont enrichi notre littérature. Si la vraie poésie doit survivre dans notre société démocratique, c'est l'inspiration religieuse qui la conservera

VIII

Si nous faisions ici une étude complète du théâtre de Corneille, en descendant de ses quatre grands chefs-d'œuvre jusqu'à ses pièces inférieures, à travers tant d'admirables ouvrages comme *Nicomède*, *Pompée*, *Don Sanche*, *Sertorius* et bien d'autres, nous serions frappés d'une qualité qu'on n'a pas assez remarquée dans notre poète, et que certains critiques lui refusent pour l'accorder à des talents moindres et certainement plus monotones. C'est la souplesse de ce génie si ferme, si hautain et si raide en apparence.

La seule passion qui soit peinte de main de maître dans Racine, c'est l'amour, le caractère dominant c'est le caractère féminin. Il y a dans Corneille une tout autre abondance de richesses morales, et beaucoup plus de diversité dans les ressorts dramatiques. Il en est de même pour son style et pour l'ensemble de son œuvre, où la poésie lyrique tient une très large

place, et se montre autrement puissante que dans les fameux chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*. On réduisait volontiers à ces strophes de Racine toute la richesse lyrique de la France jusqu'à nos grands modernes. Mais relisez l'*Imitation de Jésus-Christ*, les *Psaumes*, les *Poésies diverses*, *Psyché*, *Andromède* et voyez l'excellent ouvrage de M. Jules Levallois, *Corneille inconnu*, et vous jugerez si le lyrisme a manqué à Corneille.

Son système dramatique est plus discutable, si l'on se place au point de vue du drame de Shakespeare, des romantiques et des critiques allemands. Il faut pourtant se souvenir que non seulement il est le créateur de notre théâtre régulier et classique, mais qu'il est aussi, comme l'a démontré M. Victor Fournel dans sa belle introduction au *Théâtre de P. Corneille*, le père du drame moderne, de celui qui comporte le mélange du style familier au style héroïque, de la comédie avec la tragédie ; le *Cid* en donnait un premier exemple ; et cette charmante pièce de *Don Sanche*, que Corneille intitulait : *Comédie héroïque*, en reste encore un modèle. *Nicomède* se rattache à ce genre par plusieurs points. et c'est là une belle pièce, très supérieure au *Mithridate* de Racine, auquel on l'a quelquefois comparée. Certes le génie comique ne manquait point à Racine; il l'a bien prouvé dans *les Plaideurs* et dans ses fines et mordantes épigrammes. Mais ce don de mélanger le familier et le sublime, la comédie et la tragédie, qui semble propre à Shakespeare et aux théâtres roman-

tiques, Corneille l'a possédé, et Racine n'a laissé aucune trace qui permette de le lui attribuer. Il était condamné à la tragédie majestueuse et au style sublime, faute d'avoir la grandeur et la vigueur de Corneille. Il n'y a, nous le croyons, que les très grands génies et les très grands caractères qui puissent être à la fois simples et sublimes, qui se familiarisent sans s'abaisser, qui se montrent dans la même scène plaisants et sérieux, gais et railleurs sans risque de devenir bouffons, qui s'attendrissent et qui pleurent l'épée à la main, qui cachent un cœur très tendre sous une dure cuirasse, et des muscles de fer sous une peau de velours.

Tout cela se rencontre à un très haut degré dans les personnages de Skakespeare. Corneille est le seul de nos maîtres classiques dont le génie fut capable de cette variété, et qui eût pu créer le drame à côté de la tragédie. L'esprit de son temps, la solennité qui commençait à prévaloir dans les goûts et dans les arts avec la toute puissance de Louis XIV, l'art poétique qui se fondait sur une interprétation très fausse du génie des anciens, tout cela rejeta notre grand poète hors de la voie qu'il avait tentée avec *le Cid* et *don Sanche*. Nous dirons tout à l'heure dans quelle voie, plus haute que celle de Shakespeare, Corneille se sentait appelé par notre génie national.

Mesurons-le d'abord à la critique dérivée de Shakespeare, que lui appliquent les Allemands, après que son siècle et les suivants l'ont mesuré à une cri-

tique dérivée des Grecs très mal connus, et d'Aristote très mal compris. Lui-même, dans sa naïveté, il se jugeait aussi d'après cet art poétique de Chapelain et de Boileau.

W. Schlegel, dans son cours de littérature dramatique, en immolant tous nos poètes français à la divinité de Shakespeare, très surfait et très mal imité par les Allemands, caractérise ainsi le génie de Shakespeare, et nous citons cette page ; elle indique les côtés par où le poète anglais se distingue de Corneille, et lui serait supérieur si on le jugeait au seul point de vue de ses qualités.

« La connaissance du cœur humain que possède Shakespeare est si universellement reconnue, qu'elle est pour ainsi dire passée en proverbe. Sa supériorité dans ce genre est si grande, qu'on le nomme avec raison, le scrutateur des cœurs. Ce qui caractérise l'observateur de l'homme, c'est l'art de démêler les symptômes inaperçus et involontaires des impressions de l'âme et d'interpréter ces signes fugitifs avec justesse et certitude, d'après l'expérience et la réflexion ; il faut connaître aussi à fond l'humanité, pour subordonner les observations particulières aux principes universels de la ressemblance morale. Un grand poète dramatique réunit ces diverses qualités, ou plutôt elles se confondent toutes ensemble, dans la puissance singulière qu'il possède de se placer au centre de chaque situation, de se pénétrer des caractères les plus étranges, enfin d'être comme un représentant

de l'humanité tout entière, qui doit faire agir ou parler les différents personnages, comme ils agiraient ou parleraient eux-mêmes; les créatures de son imagination deviennent des êtres véritables, qui se conduisent dans toutes les relations de la vie d'après les lois générales de la nature; les rêves du poète prennent pour ainsi dire un caractère historique, et ils ont tant de vivacité et de consistance, qu'on acquiert en les étudiant la même expérience que si l'on étudiait le monde réel. Ce qu'il y a d'inconcevable dans ce talent et ce qu'on ne peut jamais enseigner, c'est qu'il réussit à nous communiquer le don de pénétrer dans les âmes, lors même que le poète ne nous explique rien, et que les personnages doivent avoir l'air de ne rien faire et de ne rien dire pour les spectateurs. C'est ce que Gœthe a spirituellement exprimé, en comparant les personnages de Shakespeare à des montres transparentes qui, tout en marquant l'heure avec précision, laissent apercevoir les ressorts intérieurs qui les font marcher.

« Rien n'est plus étranger à la manière de Shakespeare qu'une certaine analyse des passions et des caractères par laquelle on déduit péniblement toutes les causes qui déterminent chaque action de chaque homme. Cette manie de motiver qu'ont la plupart des historiens modernes, poussée encore plus loin, pourrait détruire toute individualité, et composerait un caractère tout entier d'influences étrangères, tandis que souvent il se manifeste dès l'enfance d'une façon très décidée : dans le fait, c'est le caractère d'un

homme qui est la véritable cause de sa conduite. Shakespeare a l'art de nous faire comprendre immédiatement quel est le caractère, et d'après cela il peut exiger et obtenir de nous la croyance à ce qui nous paraîtrait dans tout autre cas inconséquent et bizarre; peut-être aucun poète n'a porté aussi loin le talent de peindre. Non seulement il sait l'étendre à tous les états, à tous les sexes, à tous les âges, même jusqu'à la plus tendre enfance; non seulement il fait agir le roi et le mendiant, le héros et le fripon, le sage et le fou, avec une égale vérité; non seulement il nous transporte dans les siècles éloignés, parmi les nations étrangères, et, malgré quelques fautes de costume, il nous représente avec une justesse frappante l'esprit des anciens Romains, celui des Français dans leurs guerres avec les Anglais, celui des Anglais eux-mêmes dans une grande partie de leur histoire, celui des Européens du Midi, enfin le bon ton de la société cultivée, ainsi que la rudesse et la barbarie de l'ancien temps dans le Nord : non-seulement il caractérise ses personnages avec une profondeur et une précision qui ne permettent ni de les classer par des dénominations générales, ni de les analyser à fond; non-seulement il crée des hommes en nouveau Prométhée, mais il nous ouvre les portes du monde magique des esprits; il évoque les spectres; il fait célébrer aux sorcières leur horrible sabbat; il peuple l'air de génies et de sylphes aimables, et ces êtres qui ne vivent que dans l'imagination, ont cependant une telle vérité, qu'un mons

tre tel que Caliban fait naître en nous la conviction que s'il en existe de semblables, c'est ainsi qu'ils doivent être faits.

« En un mot, de même qu'il introduit l'imagination la plus féconde et la plus hardie dans l'empire de la nature, de même aussi il introduit la nature dans la région fantastique qui est par delà toute réalité, et nous nous étonnons d'être si près de l'extraordinaire et si familiers avec le merveilleux. »

Il y a dans tout ceci des choses justes, quelques-unes de ces banalités revêtues de formules qui visent à la profondeur, et beaucoup de ce germanisme auquel on ne comprend rien par la raison très simple qu'il ne signifie et ne renferme rien. Voilà soixante ans que l'on croit en France qu'il y a quelque chose de saisissable dans les brouillards allemands : bien des gens font semblant de comprendre parce que c'est la mode. Soyons sincères et disons comme Gœthe mourant : « de la lumière un peu plus de lumière ? » Du reste le reproche d'obscurité serait injuste s'il s'adressait à tout le livre de W. Schlegel sur le théâtre : ce livre est ordinairement lucide, sans être exempt de ces vagues formules qui recouvrent un pur néant. Ici nous pouvons saisir quelque chose. Tirons de cette physiologie de Shakespeare une critique de Corneille.

Le mérite suprême des drames de Shakespeare, c'est leur ressemblance avec la vie : à ce point de vue Corneille est loin d'égaler le poète anglais ; il fait

très souvent ses personnages ou complètement bons, ou complètement vicieux, ce qui est contraire à la vérité humaine. La nature est pleine de cette ironie qui mélange le mal au bien et le bien au mal. Les poètes romantiques l'ont ainsi comprise, c'est la condition particulière de l'art moderne. Les anciens pouvaient se passer de l'ironie dans l'art; il étaient à un âge de l'humanité plus jeune, plus naïf, plus religieux. Leurs héros sont trop puissants pour se railler d'eux-mêmes; d'ailleurs la fatalité qui règne dans la fable grecque et qui leur ôte une partie de leur liberté, les dispense de ces combats intérieurs qui constituent tout l'homme moderne; ils accomplissent tous leurs actes, même les plus violents, avec un certain calme qui tient de l'impassibilité de la nature elle-même; ils conservent dans le bien comme dans le mal la sérénité qui est l'apanage de leurs dieux; ils n'ont pas encore cette notion profonde et raffinée de la douleur qui accompagne le perfectionnement moral fruit du christianisme.

Les anciens sont toujours ressemhlants avec la vie, mais avec une vie surhumaine, avec cette vie impassible qui est celle de la nature dont ils avaient divinisé les forces diverses. La nature voit la vie et la mort du même œil; ainsi étaient les hommes et les dieux de l'antiquité; la poésie et l'art des anciens reproduisent la vie dans ces conditions de sérénité divine; c'est pour cela que la statuaire règne chez eux de préférence à la peinture. Le drame de Shakespeare correspond à la peinture; il reproduit comme elle toutes les nuances

de la vie dans l'âme moderne; Shakespeare est comme les anciens très fidèle à la nature, mais il l'interprète dans ses moindres détails, et il en reproduit les ironies que les anciens ne percevaient pas, ou qu'ils voyaient d'assez haut pour les dédaigner.

Il est doué lui-même d'une certaine impassibilité qui caractérise la plupart des grands créateurs dans l'art, comme les héros dans l'histoire.

Shakespeare plane au-dessus de toutes ses créations; il ne se passionne pour aucune d'elle; il ne s'est représenté dans aucun de ses héros, mais dans l'ensemble de son œuvre, comme la nature qui aime d'égale affection toutes les manifestation de sa vie et de sa force.

Corneille, au contraire, prend évidemment parti dans ses pièces; il en veut faire un enseignement; il a beaucoup moins pour but de ressembler à la nature, que de s'élever au-dessus d'elle et de faire prévaloir telle ou telle idée dans l'âme de ses spectateurs; il ne nous livre pas ses créations sans commentaires comme la nature et Shakespeare; il veut nous provoquer à les juger comme il les juge lui-même; il veut en un mot nous donner des exemples. Les poètes comme les anciens et comme Shakespeare laissent la vertu, la vérité plaider elles-mêmes leur cause; ils assistent impassibles à ce débat. Corneille se croit obligé de plaider lui-même en faveur de la vertu.

C'est là ce qui fait à la fois la grandeur morale et l'infériorité dramatique de Corneille, la plupart de ses héros, et dans ses meilleures pièces, sont des plai-

doyers vivants ; mais ils soutiennent et font triompher les plus nobles causes, c'est là l'éternelle gloire de l'écrivain. Cette éloquence ainsi noblement dépensée place Corneille au rang le plus éminent des moralistes ; elle fait de ses ouvrages une des lectures les plus saines et les plus fortifiantes pour le cœur, qu'il soit possible de trouver dans aucune langue. Mais au point de vue de l'art dramatique, elle laisse son théâtre inégal au théâtre grec.

Corneille est donc pour nous le plus éloquent des prédicateurs de morale, le plus vigoureux des poètes; mais sa puissance sur le cœur resterait presque la même en se privant des ressources du théâtre. Corneille serait à peu près ce qu'il est pour nous si tous ses beaux passages étaient imprimés en morceaux choisis, et séparés des drames dont il font partie.

On ne pourrait pas ainsi faire des morceaux choisis de Shakespeare sans ôter à sa poésie toute sa valeur. Telles sont les œuvres de l'art proprement dit : un morceau de musique, une œuvre d'architecture, quoiqu'on puisse en admirer telle ou telle partie séparément valent surtout par l'ensemble. Les pièces de Corneille valent par leurs morceaux saillants plus que par la composition du drame ; la tragédie grecque tient de la statuaire ; le drame de Shakespeare est une peinture ; la poésie de Lamartine est une musique. La tragédie de Corneille est surtout l'œuvre de l'éloquence, c'est le recueil des plus nobles, des plus entraînants, des plus magnifiques discours qui aient jamais été prononcés. Le génie de Corneille eût

pu s'exprimer tout aussi complètement et tout aussi à l'aise, par le barreau, par la chaire ou par la tribune que par le théâtre.

Les défauts de ses pièces ne viennent pas seulement d'un mauvais usage, d'un usage déréglé de certaines facultés poétiques, exubérantes ou dévoyées ; ils proviennent de la prédominance de certains instincts qui sont autres que ceux du poète dramatique. Corneille n'était pas seulement Français, c'est-à-dire orateur, homme d'action plutôt qu'artiste ; Corneille était aussi Normand, d'une ville et d'une famille parlementaires, nourri au milieu des plaidoyers et des procédures, il a transporté quelquefois dans ses pièces le génie procédurier et disputeur des Normands. Pour faire preuve d'une finesse très prisée dans le monde des plaideurs, mais qui n'était pas au fond de son âme, il prend à tâche de compliquer la procédure de ses pièces de l'imbroglio, qu'il emprunte aux Espagnols. Comme toutes les nobles natures, Corneille n'était rien moins qu'un esprit rusé ; mais par un travers assez commun qui nous pousse à faire parade des qualités et des vices que nous n'avons pas, il vise souvent à paraître adroit, fin, subtil, il semble très fier des tours machiavéliques qu'il invente.

Heureusement pour lui son honnêteté l'emporte ; il est d'ordinaire assez maladroit dans son machiavélisme pour qu'on reconnaisse bien vite que la ruse et les artifices ne sont pas dans sa nature.

Les héros de Corneille sont tout d'une pièce et trop simples pour faire illusion sur leur nature morale,

pour être des hypocrites; ils se trahissent dès le premier acte et sont franchement scélérats quand ils ne sont pas franchement héroiques.

Corneille, avec ses qualités nationales d'héroisme et d'éloquence, ne possédait pas au même degré une autre qualité bien française pourtant et qui surabonde en certains génies très inférieurs au sien. Il avait peu de ce qu'on appelle *l'esprit*. L'esprit, comme l'on a dit, ne suffit à rien, mais il sert à tout, et relève tous les ingrédients auxquels il se trouve mêlé. L'esprit est certes fort différent du génie tragique. Cependant les pièces de Racine se trouvent fort bien d'avoir été faites par un homme d'esprit. Voltaire a essayé de tout, de la tragédie, de l'épopée, de la philosophie et de l'histoire rien qu'avec de l'esprit. Corneille avec de l'esprit ne fût jamais descendu jusqu'à *Pertharite* ou *Attila*, mais il ne se fût pas élevé plus haut qu'il n'a fait dans le *Cid*, *Horace* et *Polyeucte*, car il n'y a rien de plus haut dans les œuvres humaines.

La grandeur propre à Corneille est dans l'éloquence entraînante du sentiment moral; il ne se désintéresse pas de ses créations, comme les Grecs et Shakespeare; quoiqu'il s'efforce parfois de créer des scélérats pour faire preuve d'habileté, il prend évidemment parti pour la vertu; son âme s'y jette tout entière. C'est le plus héroïque de tous les poètes. Devant cette grandeur morale, nous ne songeons plus à chercher ce qui manque à l'art dramatique proprement dit; nous sommes si fiers de nous sentir élevés par la sympathie au niveau de ces âmes sublimes, que

nous oublions tout, hormis l'enthousiasme de la vertu.

On peut critiquer le système dramatique de Corneille, sa façon de peindre les caractères; mais quant à sa langue, elle est, avec celle de Bossuet, la plus belle que les lèvres françaises ait jamais parlée. Il y a sans doute des incorrections dans son style, beaucoup moins cependant que l'ignorance du dix-huitième siècle en matière de langue n'a prétendu en découvrir. Mais avec toutes ses fautes, souvent très contestables, le style de Corneille est le plus grand, le plus beau style français. Il vaut surtout, comme cela est dans la nature des choses, par les mêmes qualités que sa pensée, la vigueur, la majesté, la solidité. C'est un style qui ne dérive pas de l'imagination, de l'esprit, de la rêverie, du sentiment pittoresque, mais de la raison et des plus mâles régions du cœur.

La décadence du style en France, date de la préférence donnée par le dix-huitième siècle à la langue de Racine sur celle de Corneille. Voltaire a contribué beaucoup à propager cette erreur. Ce grand homme d'esprit méconnaissait le style poétique autant que la poésie ; celui de tous les mérites de notre grand poète qu'il attaque le plus, c'est le mérite du style ; or le style est la plus irrécusable, la plus complète des qualités de Corneille, personne n'en doute aujourd'hui ; aucun critique ne présenterait plus le style de Racine comme un progrès sur celui de Corneille, et la langue des dernières années de Louis XIV

comme supérieure à celle de Louis XIII et de la Fronde. Mais il importe surtout de défendre notre Corneille contre les critiques et les poètes étrangers et de lui maintenir sa place à côté et souvent au-dessus des plus grands.

IX

Si l'on plaçait au-dessus de Corneille les dramaturges anglais, espagnols, allemands, il faudrait renoncer à ce principe que la peinture de la beauté morale est le but essentiel de la poésie; la beauté morale se trouve dans Shakespeare comme elle se trouve dans la nature, accidentellement, par hasard; dans le drame de Corneille elle est cherchée, elle est voulue. Elle est représentée sans doute sous une forme moins animée, moins pittoresque, dans la tragédie française. Les choses ne s'y passent pas en scènes rapides, en paroles vives, en cris spontanés, en actes irréfléchis. Les discours, les conversations, les monologues, qui abondent dans Corneille, ne peignent pas la vie intérieure de ces héros d'une façon aussi saisissante pour les yeux, que les scènes de Shakespeare; mais si le drame anglais est plus semblable au monde extérieur, à l'impassible univers, à l'histoire naturelle sans commentaires, celui de Corneille est plus conforme au monde de l'âme, à la vie morale, à l'histoire raisonnée.

En nommant Shakespeare, nous allons de suite à ce qu'il y a de plus grand Son théâtre dépasse telle-

ment tous les autres théâtres étrangers, qu'on peut les omettre dans une discussion contre le théâtre français. Il est certain que les Allemands ont eu Shakespeare pour modèle ; il est certain aussi que les premiers d'entre eux, Gœthe et Schiller, ne l'ont pas égalé. Ils sont dans leurs pièces de grands poètes lyriques, jamais ils ne sont dramatiques comme le poète anglais. Ils essaient de peindre comme lui la vie sans commentaires, mais ils dérivent bientôt en un verbiage qui, pour être d'une autre nature que les discours et les monologues de nos tragédies, n'en est pas moins du raisonnement substitué à l'action.

Est-ce d'abord une supériorité pour un drame de ne montrer que des faits, que des actes, et de n'admettre que des paroles irréfléchies comme des gestes ? N'est-il pas nécessaire pour l'enseignement, et même pour l'émotion dramatique, de nous ouvrir les âmes des acteurs et de nous montrer directement les combats qui se livrent en elles ? L'action ne suffit pas à nous bien faire connaître un personnage ; elle a besoin, même sur le théâtre, d'une sorte de commentaire qui nous l'explique et nous en montre les motifs.

C'est sans doute une belle chose qu'une grande action commise naïvement, sans hésitation, sans choix, et presque fatalement, comme on en voit sur la scène romantique. Mais si la vertu est supérieure à l'innocence, l'héroïsme réfléchi n'est-il pas supérieur à l'héroïsme inconscient ? les gens qui font le bien, ou qui s'abstiennent du mal par une fatalité de leur tem-

pérament et de leur caractère peuvent-ils être appelés vertueux ? la vertu existe-t-elle sans la liberté, sans la volonté, sans le combat ?

Toute la question entre la tragédie de Corneille et le drame romantique, celui de Shakespeare, des Espagnols, des Allemands et de nos dramaturges contemporains est celle-ci : est-il meilleur de nous faire voir sur le théâtre l'âme ou la nature, l'homme ou la chose, la liberté morale ou la fatalité ? je soutiens que le théâtre germanique, en particulier, marque un retour vers le fatalisme et repose sur l'abolition du sens moral. On en pourrait donner la démonstration pour toute la littérature allemande contemporaine ; mais ce serait insulter le génie français et Corneille que de chercher si bas des comparaisons ; allons droit et avec respect à ce qu'il y a de plus grand et de plus honnête dans la poésie germanique, à Gœthe et à Schiller. Prenons un admirable drame, un poème sublime comme son héros et qui a été fait presque en collaboration entre deux beaux génies, le *Guillaume Tell*.

On sait aujourd'hui que *Guillaume Tell* avait été conçu par Gœthe pendant un voyage en Suisse ; que Gœthe avait résolu de le traiter, qu'il avait amassé de hautes impressions dans les paysages helvétiques et une foule de documents sur l'histoire et les mœurs de ce noble petit peuple, le premier de l'Europe qui ait connu la liberté. Gœthe, on ne sait pourquoi, renonça à exécuter son plan ; il le transmit à Schiller avec ses récits enthousiastes et des peintures,

comme il savait en faire, de la grande nature alpestre. Il fut si bien compris par ce génie sympathique de Schiller que le drame de *Guillaume Tell* vaut surtout par la saisissante exactitude des paysages du lac des Quatre-Cantons, des mœurs patriarcales du peuple suisse; en un mot, par une poésie qui nous rend présents les sites et les hommes du pays, de façon à ce que l'on croit vivre au milieu d'eux. Comme pièce de théâtre ce magnifique poème nous semble imparfait. L'unité d'action lui fait défaut, il se compose de plusieurs épisodes reliés les uns aux autres par un grand fait historique, la délivrance de la Suisse; mais cela ne suffit pas pour constituer l'unité dramatique; il n'y a d'un bout à l'autre que deux héros permanents sur le théâtre, la nature alpestre et la race helvétique. Guillaume Tell, qui a donné son nom à l'ouvrage, n'est qu'un sublime sccessoire, un détail du drame. On voit cependant que le poète a concentré sur lui ses affections; mais l'a-t-il fait de façon à exciter en nous cette admiration contagieuse qui élève si haut notre volonté en face des héros de Corneille.

Guillaume Tell, c'est la vertu inconsciente; il a toutes les qualités héroïques, mais il agit sans intention formelle; ses grands actes ne sont pas le fruit d'une haute liberté morale, mais d'une bonté irréfléchie et d'une sorte de grâce venue d'en haut. C'est comme un saint qui n'aurait jamais failli, mais qui n'aurait jamais combattu, et qui manquerait, ainsi, du premier de tous les mérites, la victoire sur soi-même.

Nous avons donc raison de dire que les personnages de la poésie allemande appartiennent plus à l'ordre de la nature qu'à celui de l'humanité; ils sont quelquefois au-dessus, mais très souvent au-dessous. Le véritable ordre humain c'est celui de la volonté réfléchie, de la vertu délibérée, de la liberté morale. En dehors de là il n'y a que la fatalité, la divinité universelle, c'est-à-dire le panthéisme. Or, dans le sein du panthéisme, il ne peut y avoir de drame puisqu'il n'existe au monde qu'une force omnipotente, aveugle, écrasante, sans frein, en un mot fatale. Les personnages de Gœthe et de Schiller, même ceux de Shakespeare, ceux enfin de toutes les poésies ayant une origine germanique ne sont guère que des formes du destin, des appendices de la force universelle, des instruments de la fatalité. On en trouverait mille preuves s'il était permis de descendre à propos de Corneille dans le monde quasi-grotesque du roman, du mélodrame et du drame créé par nos romantiques français sous l'évidente influence des littératures étrangères. Passez en revue tous ces héros mal imités de lord Byron, de Gœthe et des autres poètes étrangers, vous n'en trouverez guère qui, dans le cours de son roman ou de son drame, ne s'écrient je ne sais combien de fois : « Fatalité ! je suis maudit ! je suis un homme fatal, » ce qui veut dire en bon français, je ne suis pas coupable de mes crimes, de mes vices ou de mes sottises, le destin seul en est coupable. Ajoutons « et la société », de par l'autorité de J.-J. Rousseau.

La source révolutionnaire et la source germanique se sont jointes pour former cette féconde théorie du criminel innocent, qui défraye le drame contemporain. Nos lois se mettent peu à peu à l'unisson de cette littérature; bientôt on ne reconnaîtra plus en France d'autres coupables que les honnêtes gens.

On préludait à cette justification du vice dès qu'on nous a présenté des héros qui n'ont pas le mérite de leurs vertus, qui sont les prédestinés de l'héroïsme, comme d'autres ceux de la bassesse, qui n'ont jamais délibéré leurs actes, qui travaillent à une œuvre sans avoir une conscience arrêtée de ce qu'il veulent faire. Tel est à peu de choses près, le *Guillaume Tell* de Schiller. Il est à remarquer que ce fatalisme s'est développé en pays protestant, là où l'idée de la prédestination et de la grâce purement arbitraires prévalent sur le dogme du libre arbitre.

Ce qui me frappe dans tous ces héros anglais et germaniques, c'est qu'ils n'ont pas comme ceux de Corneille la plénitude de la liberté morale. Dès lors ils sont moins des hommes, quoiqu'ils aient souvent plus de faiblesses humaines: ils m'intéressent moins; je ne me sens pas de leur espèce. C'est la poésie dite romantique et venue d'Allemagne qui, tout en maintenant des prétentions au réalisme, a imaginé tous ces anges et tous ces démons qui hurlent et chantent des élégies dans les vers et dans la prose modernes. Les anges ne sont pas toujours très corrects, les démons sont parfois risibles; mais les uns et les autres ont cela de commun qu'ils sont dépourvus de

liberté ; ils peuvent nous divertir quelquefois, ils ne sauraient jamais nous servir d'exemple.

Il y aurait une intéressante étude à faire sur la différence du fatalisme romantique et du dogme de la fatalité qui règne, dit-on, sur le théâtre grec. Voici quel en serait, à notre avis, le résumé : le personnage fatal des poètes romantiques, le héros de lord Byron, des Allemands et de nos écrivains qui les ont imités, est tout simplement l'esclave d'une ou de plusieurs passions, l'esclave de ses nerfs, de son sang, de sa chair ; la divinité qui le poursuit c'est la matière acharnée contre l'âme ; la vigueur appparente qu'il déploie n'a d'autre secret que la faiblesse de sa volonté. Il n'est pas comme dans les drames grecs, et même dans les poèmes de l'Inde, la victime d'un dieu offensé, il est sa propre victime à lui-même, parce que son âme est incapable de commander, sa volonté incapable d'obéir ; sa conscience est éteinte, il a perdu le libre arbitre.

Ce n'est pas ainsi que nous apparaît le héros des tragédies grecques, celui-là estr éellement frappé par la vengeance d'une divinité : la cause de cette colère est une offense, parfois involontaire, commise par lui ou par ses aïeux contre le dieu qui le poursuit. Son crime actuel est engendré d'un crime précédent ; le meurtre qu'il accomplit est la punition d'un autre coupable ; mais rien dans son histoire n'implique l'absence du libre arbitre ; c'est la mise en action du dogme d'un péché originel.

Voyez Oreste, le personnage le plus fatal, sans con

tredit, de tout le théâtre antique : il est chargé de tous les crimes des Atrides; il a mission de châtier Egisthe et Clytemnestre. Il peut répondre à sa mère : « Tu as commis un parricide, un parricide va te punir; » mais il ne se proclame pas orgueilleusement *fatal et maudit* comme les héros romantiques; il ne s'écrie pas après son parricide : « *Morte, oh! je suis damné!* » L'expiation lui est ouverte au sein du paganisme grec comme dans la religion chrétienne. Sa propre volonté peut le sauver; il n'a qu'à se soumettre virilement aux œuvres expiatoires. Il a le droit de dire dans les *Euménides :* « Mes malheurs m'ont instruit, et je sais plus d'un moyen d'expier mon crime... la souillure de mon parricide est lavée... aujourd'hui ma bouche est pure; mes prières peuvent t'invoquer, Minerve... Viens à mon secours. » Et Minerve, présidant elle-même le tribunal des Aréopagites, prononce cette sentence : « L'acusé est absous. » Il est absous parce qu'il a voulu l'être, parce qu'il a librement accompli l'expiation.

Ce n'est donc pas, quoi qu'on en dise, la fatalité qui règne sur le théâtre grec, c'est la liberté humaine aux prises avec la déchéance originelle. L'homme y garde le pouvoir de s'affranchir du destin par l'expiation; il a le mérite et le démérite de ses actes, il est libre. La Grèce a inauguré la liberté en toutes choses, dans l'art, dans la philosophie, dans la politique; comment aurait-elle pu l'abolir dans son principe même, dans la conscience de l'homme? C'est chez elle, dès l'origine, que se manifeste de la façon la

plus éclatante le triomphe du libre arbitre et celui de l'homme sur la nature ; la fatalité sur le théâtre grec n'est rien autre chose qu'une forme particulière de l'idée chrétienne sur la chute. L'individu, comme l'humanité, subit les conséquences d'une première faute, jusqu'au jour où ses souffrances, ses efforts, ses combats, sa libre volonté l'en ont affranchi avec l'aide d'un Dieu; ce n'est certes pas là du fatalisme.

Dans l'Inde elle-même dont l'Allemagne reproduit en Europe le génie panthéiste, la poésie nous montre toujours l'homme occupé à s'affranchir du destin par l'expiation, c'est-à-dire par l'usage du libre arbitre. Au fond, les sujets sont presque les mêmes que sur le théâtre grec : une offense, souvent très légère, le simple oubli d'une formalité du culte a été commise envers une divinité de l'Olympe indien; de là pour l'auteur de la faute et quelquefois pour sa famille une suite de châtiments, un malheur fatal; le coupable ou l'auteur de la faute se soumet à l'expiation; il souffre volontairement, il lutte contre lui-même, il est délivré. La plupart des épisodes du Mahabharata ou du Ramayana reposent sur une donnée de ce genre.

Le héros du drame romantique, le personnage fatal, maudit l'ordre universel, maudit la destinée, mais ne fait rien pour s'en affranchir. Il lutte contre tout, excepté contre lui-même; il est, il se déclare et il veut rester un ange déchu, un Satan. Le poète prétend nous intéresser à ce héros en lui comptant ses passions furibondes pour de l'héroïsme et ses fautes pour des vertus. Hélas! combien, depuis cinquante

ans, nous en avons vu mourir dans l'impénitence et le ridicule final de ces jeunes adeptes du satanisme byronien, de ces héros du fatalisme qui s'écrient :

« . . . . Tu me crois peut-être
Un homme comme sont tous les autres, un être
Intelligent, qui court droit au but qu'il rêva.
Détrompe-toi ; *je suis une force qui va!*
Agent aveugle et sourd de mystères funèbres!
Une âme de malheur faite avec des ténèbres!
Où vais-je? Je ne sais, mais je me sens poussé
D'un souffle impétueux d'un destin insensé,
Je descends, je descends, et jamais ne m'arrête [1]. »

Ce sont là de prétentieuses monstruosités ; mais c'est très clair : *Je suis une force qui va* ! Voilà l'homme de la poésie romantique, du drame allemand, de la philosophie positiviste et de la morale démocratique issue de Jean-Jacques.

Tout ce matérialisme, toutes ces folies sont d'importation étrangère. Sans parler de notre Corneille, on ne trouve rien de semblable dans l'ancien théâtre français. Il y a, comme de juste, des passions violentes, de francs scélérats, quelques énergumènes ; mais la déraison n'y est jamais posée comme ressort dramatique et prônée comme une vertu ; les plus méchants personnages y conservent assez de libre arbitre pour qu'on puisse les condamner, même quand on les plaint.

[1] *Hernani*

X

Entre tous les poètes, Corneille est donc le seul qui consacre particulièrement son œuvre au triomphe de la liberté morale. Ce n'est ni l'amour, ni l'ambition, ni le patriotisme, ni l'honneur, ni la foi religieuse qui l'inspirent directement et par eux-mêmes, c'est le noble besoin de nous montrer dans toutes les passions, dans tous les dangers, dans toutes les douleurs l'homme vainqueur et maître de lui-même.

C'est presque le contraire chez le grand poète anglais, quoiqu'il appartienne à une race puissamment douée de liberté morale et de sentiment du devoir. Les personnages de Shakespeare semblent tous agir sous l'empire d'une invincible fatalité; ils appartiennent sans discussion à leur tempérament, à la passion présente; ils sont d'une très grande vérité, mais d'une vérité qui fait peu d'honneur à l'espèce humaine. Une force inconsciente, une force de la nature agit en eux; ils ne sont pas libres.

Voyez ses pièces les plus connues et les plus dramatiques, *Othello*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Roméo et Juliette*, *le Roi Lear ;* rencontrez-vous là un seul acteur, vertueux ou méchant, qui délibère, qui hésite un instant sur l'acte qu'il va commettre ? Le remords n'apparaît guère plus que la réflexion préliminaire. Le somnambulisme de lady Macbeth, la fameuse tache de sang, l'odeur du sang dont tous *les parfums de l'Arabie ne purifieraient pas cette petite*

main, c'est une maladie nerveuse, c'est un châtiment, ce n'est pas du remords; la scélératesse d'Iago, la passion d'Othello laissent-elles percer la moindre lueur de conscience, le moindre éclair de liberté morale? La jalousie d'Othello n'est pas celle d'un homme; toute clairvoyance, toute intelligence, toute raison ont disparu; c'est la stupidité, c'est la fureur du tigre; le poète a bien fait de choisir un nègre pour ce rôle.

S'il est vrai, comme on nous l'assure aujourd'hui, que toute passion, si noble ou si basse qu'elle soit, provient d'un état morbide, que le génie est une névrose, que l'enthousiasme et les hautes vertus sont des formes de la folie, on peut s'autoriser des créations de Shakespeare pour le démontrer. Qu'ils soient vertueux, charmants, héroïques, tendres, généreux; qu'ils soient vils, hideux, scélérats, féroces, ils n'ont jamais le mérite ou le démérite de leurs œuvres; ils ne sont pas libres. La vraie folie, la folie avouée par le poète apparaît souvent sur le théâtre anglais. *Hamlet* et *le Roi Lear* produisent de grands effets de terreur et de pitié : une terreur et une pitié qui bouleversent les nerfs sans pénétrer jusqu'à l'âme comme les sentiments de même nom qu'excitent les tragiques grecs et nos tragiques français. Pour que la terreur et la pitié deviennent des sentiments moraux, des impressions de l'âme, il faut qu'il s'y mêle une certaine admiration pour le personnage qui vous épouvante ou vous attendrit. Devant un incendie, une inondation, un combat de tigres, on éprouve

des émotions qui peuvent vous rendre malades, mais qui ne vous rendent pas meilleurs. Plus vous diminuez la part de la liberté morale dans la peinture des personnages d'un drame, plus vous diminuez et rabaissez l'intérêt que nous leur portons; ils peuvent nous causer des crises de nerfs, des crises de larmes sans atteindre notre cœur. Nous n'avons de sympathie vraie, d'admiration vraie que pour ce qui est humain; et il n'y a de véritablement humain que ce qui laisse apercevoir une conscience, une volonté, une liberté; le reste appartient à la nature physique.

Remarquez que cette poésie importée d'Angleterre et d'Allemagne dans la France de Corneille et de Racine, de Descartes, de Pascal et de Bossuet fleurit chez nous dans la même proportion que le matérialisme scientifique. Quand on admet que l'âme et les nerfs, que la pensée et le cerveau ne sont pas d'essence absolument distincte, on confond aussi tous les genres d'impression que l'art nous fait éprouver; on ne peut plus les classer que selon leur degré de violence, de telle sorte que le plus haut point de l'émotion dramatique ne doit plus être la sympathie efficace, l'enthousiasme du bien et du beau, mais la crise de nerfs, mais l'épilepsie.

Ceci nous éloigne de Shakespeare autant que ses vulgaires imitateurs s'en sont éloignés; mais il fallait marquer les derniers excès d'un système pour montrer le danger du point de départ. Il est bon de peindre la nature, mais l'art n'existe plus dès qu'on sépare la

nature de tout élément moral, de toute idée. L'art dramatique est la peinture de l'homme tout entier, et l'homme n'est pas seulement l'être sensible par excellence, il est surtout l'être conscient, volontaire et libre.

Un drame est autre chose qu'un paysage orné de fleurs charmantes, de chênes superbes, et traversé par des tempêtes et des tonnerres. Quand la personne humaine, c'est-à-dire la conscience et le libre arbitre sont absents, il n'y a pas de drame ; il y a une peinture agréable, émouvante, terrifiante, mais qui ne suscite en nous aucune détermination morale. Nous sommes étonnés, bouleversés, enivrés peut-être ; nous confessons le grand art, le génie du peintre, mais nous n'éprouvons pas devant le sujet représenté la véritable admiration, la vraie sympathie, celles qui inspirent le désir d'imiter, d'égaler un personnage, d'être lui-même.

Shakespeare est un très grand peintre de la nature humaine; mais aucun des types qu'il a créés ne suscite en nous cette rivalité d'héroïsme, de force morale, de grandeur ou de vertu qui nous saisit en face des personnages de Corneille. Shakespeare a tout peint, même d'honnêtes gens; mais leur bon naturel se développe sans que la volonté y prenne part ; ce n'est pas une vertu fortement possédée, c'est une sorte d'innocence ; et, comme toute innocence, elle reste bien au dessous de la sagesse.

Quelles figures de femmes plus charmantes que celles de *Juliette*, d'*Ophélia*, de *Miranda*? Sont-ce

des femmes, ou des fleurs, ou des rayons du soleil? La nature n'a rien produit de plus séduisant pour les yeux, pour les oreilles, pour l'imagination, pour tous les sens. Elles aiment, je le vois; les colombes et les roses aiment aussi, mais ont-elles une intelligence humaine, une volonté, ont-elles une âme? Je n'en sais rien. C'est de la musique, c'est de la peinture, du paysage, ce ne sont pas des portraits; ce sont des choses admirables mais non des personnes.

En général, les femmes de Shakespeare, excepté les scélérates, ont très peu ou n'ont point de personnalité. Je ne parle pas même de ces fleurs à peine écloses, *Ophélia*, *Miranda*. *Juliette*, mais Desdémona elle-même qui est tout à fait femme, « un des types les plus attachants, les plus pathétiques, les plus foncièrement féminins qui aient jamais été créés par aucun poète, » comme dit l'excellent traducteur et commentateur de Shakespeare, Émile Montégut; Desdémona est-elle faite d'une substance morale plus solide, a-t-elle plus de conscience de ses actes, plus d'intelligence, plus de volonté? Elle a cependant pour l'ingénieux écrivain *une pointe de perversité*, il ajoute : « Les anges aussi peuvent avoir leur perversité, et cette perversité, c'est un excès de zèle séraphique, un empressement trop vif d'humilité, une expansion de charité trop ardente. »

Desdémona a fait preuve de cette angélique perversité avant la pièce, en épousant Othello à l'insu de ses parents; mais dans le drame elle est d'une passivité si absolue qu'aucun mari ne peut souhaiter

une femme plus soumise, plus dépourvue d'initiative personnelle.

Il est cependant un terrain sur lequel Shakespeare a peint l'humanité consciente et maîtresse d'elle-même et presque aussi grande que les héros de Corneille, c'est celui de l'histoire romaine. Là les hommes et les choses lui imposaient la peinture de l'héroïsme conscient, de la liberté de l'homme. Les pièces romaines de Shakespeare, *Coriolan, Antoine et Cléopâtre*, surtout *Jules César*, marquent à notre avis le plus haut point de son génie ; sa *Portia*, son *Brutus* atteignent les créations de l'auteur d'*Horace* et de *Cinna*.

Les défauts que les étrangers et les romantiques reprochent à Corneille en lui préférant Shakespeare, proviennent de cette impérieuse moralité qui le dirige dans la mise en scène de ses tragédies. On dit, non sans raison, que son théâtre est trop souvent vide d'action, que tout s'y passe en délibérations sur ce qu'il faut faire, en réflexions sur ce qui a été fait; le héros converse trop avec lui-même ou avec ses confidents. Cela tient à ce que le véritable sujet d'une pièce de Corneille, c'est le drame intérieur qui se joue dans la conscience des personnages; c'est une étude de l'âme humaine et des motifs qui la font agir, plutôt qu'un spectacle des faits visibles engendrés par ces mobiles intérieurs.

Il y a là deux systèmes dramatiques très différents. Nous croyons que celui de Corneille appartient à une société plus élevée en civilisation, plus morale, plus

parfaite et plus noble que celle qui se contente du drame chargé d'incidents et tout en spectacle.

Nos anciennes tragédies françaises sont moins divertissantes pour l'imagination et pour les yeux ; elles causent des impressions moins vives à nos nerfs : mais elles apportent à notre cœur des émotions plus sérieuses et plus de profit moral. Un personnage comme le *Guillaume Tell*, de Schiller, qui est toujours en action, mais dont tous les actes sont irréfléchis, dont toutes les vertus sont naïves, inconscientes, spontanées, nous inspire sans doute un très vif intérêt ; notre sympathie pour lui est absolue, rien ne lui manque pour être un héros ; mais il nous manque à nous-même quelque chose dans le spectacle de son héroïsme ; nous l'admirons sans le connaître beaucoup, car il se connaît lui-même très peu. Au contraire, nous entrons pleinement dans l'âme des héros de Corneille, qui la tiennent grande ouverte devant nous. Notre admiration est motivée par la peinture, par l'analyse qu'ils font eux-mêmes des plus secrets ressorts de leur âme et de leur vertu. Il y a dans cette vertu raisonnée quelque chose de plus contagieux que dans le simple spectacle d'une belle action. Nous sentons se mêler à notre admiration tout ce que ce noble sentiment a de plus fécond et de plus beau, le désir d'imiter. C'est là le but de l'art, son but le plus élevé quoi qu'en disent les partisans de l'art fait pour divertir, pour enivrer, pour endormir la volonté, de ce qu'on appelle l'art pour l'art.

Exciter en nous l'enthousiasme à son plus haut

degré, c'est là un mérite propre à Corneille. L'homme de notre temps qui a le mieux parlé du dix-septième siècle et reproduit de la façon la plus brillante son beau langage, Victor Cousin, est allé jusqu'à dire ceci : « A nos yeux Eschyle, Sophocle, Euripide ensemble ne balancent pas le seul Corneille, » et les raisons qu'il en donne reposent sur cette idée que l'admiration est le plus élevé et le plus fécond des sentiments. Il ajoute : « Aucun des anciens n'a connu et exprimé comme lui ce qu'il y a de plus véritablement touchant : une grande âme aux prises avec elle-même, entre une passion généreuse et le devoir. Corneille est le créateur d'un pathétiqu nouveau, inconnu à l'antiquité et à tous les modernes avant lui; il dédaigne de parler aux passions naturelles et subalternes ; il ne cherche pas à exciter la terreur et la pitié, comme le demande Aristote, qui se borne à ériger en maximes la pratique des Grecs. Il semble que Corneille ait lu Platon et voulu suivre ses préceptes ; il s'adresse à une partie tout autrement élevée de la nature humaine, à la passion la plus noble, la plus voisine de la vertu, l'admiration ; et de l'admiration portée à son comble il tire les effets les plus puissants [1]. »

Il appartenait à un philosophe platonicien de caractériser avec autant de force et de justesse le génie de Corneille. Oui, l'admiration est le plus noble et le plus fécond de nos sentiments. C'est celui de tous

[1] V. Cousin. *Du Vrai, du Beau et du Bien.*

qui nous porte le plus naturellement à l'héroïsme; c'est la forme la plus pure et la plus élevée de l'amour. Platon fait naître les plus hautes vertus et les plus actives de l'amour inspiré par la vision du beau, c'est-à-dire de l'admiration. On ne saurait donc trop le répéter, le vrai but auquel doit tendre le poète, c'est de nous montrer la beauté morale, de nous la faire admirer, aimer, et, par conséquent, de nous inspirer le désir de la posséder. Je ne crois pas qu'il y ait chez aucun peuple, dans aucune langue, un poète qui ait eu ce don à l'égal de Corneille.

Cela tranche la question entre lui et tous ses rivaux, et particulièrement entre lui et Racine qu'on lui préférait déjà au déclin du dix-septième siècle. Mme de Sévigné ne faisait qu'une fausse prophétie quand elle annonçait que Racine passerait *comme le café*. Mais elle sentait juste, et comme tous les plus grands esprits de son temps, lorsqu'elle écrivait en 1672, le poète ayant déjà soixante-sept ans : « Vive donc donc notre vieil ami Corneille ! pardonnons-lui de méchants vers en faveur des divines et sublimes beautés qui nous transportent : ce sont des traits de maîtres qui sont inimitables. *Despréaux en dit encore plus que moi ;* en un mot, c'est le bon goût, tenez-vous-y. »

Mme de Sévigné exprimait en ceci l'opinion des grandes âmes, de la grande société de son temps, du vrai dix-septième siècle.

Boileau, l'ami de Racine, *en disait plus qu'elle*. Un autre ami de Racine, un éminent historien de

notre littérature recommande aussi à la France cette fidélité à notre vieux Corneille : « La popularité de Corneille honore notre pays. A Dieu ne plaise que cette superstition pour l'héroïsme s'affaiblisse en France !... le jour où le grand Corneille cesserait d'être populaire sur notre théâtre, *ce jour-là nous aurions cessé d'être une grande nation*[1]. »

Voilà ce qu'on ne saurait trop répéter à notre jeunesse lettrée, non pas certes pour la détourner de Racine, mais pour la guérir de quelques écrivains modernes qui nous ont infusé tous les vices dont Corneille serait le contre-poison. Sans doute, avant Corneille, notre poésie n'était pas toute héroïque et morale. Ce qu'on appelle je ne sais pourquoi la *veine gauloise* y versait parfois bien des vilenies avec ses innocentes joyeusetés, mais c'était de la grossièreté rustique, des crudités naïves plutôt que de la corruption. La vraie corruption n'apparaît qu'avec les romans licencieux et les poésies dites légères du dix-huitième siècle. Mais à côté de ce que nous avons lu de nos jours et de ce que nous lisons encore, tout cela n'était qu'une débauche d'esprit quasi naïve et peu contagieuse. Depuis que nous avons introduit dans notre poésie ce que Châteaubriand a nommé le *vague des passions*, et Mme de Staël la *mélancolie;* depuis que la religiosité est entrée dans notre littérature malgré le vrai sentiment religieux, nous avons assisté à un singulier spectacle, celui de

[1] D. Nisard, *Histoire de la Littérature française*, t. II, p. 117.

la corruption solennelle convaincue et lyrique. Jadis la débauche était du moins joyeuse et la légèreté souriante; elles avaient de la jeunesse, et on guérit vite de la jeunesse. Depuis que nous sommes devenus lyriques, nous avons mis du sérieux en toute chose, même dans l'ivresse et dans les plus grossières voluptés. Nous avons vu le poète monter au cabaret, ou ailleurs, de l'air d'un prêtre qui monte à l'autel; et, lorsqu'il en faut descendre en roulant sur les degrés, il pousse vers le ciel des hoquets sublimes. Nos bons aïeux du temps de Villon, de Régnier et des autres vieux Gaulois y mettaient moins de cérémonies. C'était plus sensé et plus honnête; ils ne prétendaient pas se donner pour vertueux, se faire plaindre comme de grandes âmes incomprises et fonder une sorte de religion. Aucun d'eux ne se déclarait *tourmenté de l'infini* en face d'une bouteille. Il est vrai qu'ils buvaient du vin franc et non point de l'absinthe frelatée. En vérité, cette nostalgie céleste, qui s'affiche en lieux pareils, n'est-elle pas un peu grotesque? N'indique-t-elle pas, tout au moins, un abandon absolu de la volonté, une maladie du sens moral d'autant plus incurable qu'elle est fière d'elle-même?

Nos jeunes gens et nos femmes ont assez pleuré sur ces burlesques douleurs qui ont préparé les âmes aux funestes gaietés du second Empire. Secouons ces mélancolies de l'alcool et du haschich, aujourd'hui que nous avons connu de sérieuses et terribles infortunes. Revenons boire aux véritables sources de

la consolation et du courage. Relisons nos maîtres du dix-septième siècle et surtout le prince des poètes honnêtes gens, notre vieux Corneille.

XI

Les vies de ces grands hommes de lettres du grand siècle seraient aussi bonnes à étudier que leurs œuvres ; celles de Corneille et de Racine sont nobles et touchantes entre toutes. L'héroïque auteur du *Cid*, d'*Horace* et de *Polyeucte* vécut simplement, honnêtement, en bourgeois de province et porta pendant toute sa carrière avec douceur et avec courage les soucis, les fatigues, les privations d'un chef de famille chargé d'enfants ; il pratiqua comme une chose aussi naturelle, aussi nécessaire au génie qu'aux simples d'esprit, toutes ces vertus modestes et constantes qui, dans les époques de décadence morale, semblent impossibles à concilier avec l'imagination et le talent. Il en fut ainsi des hommes les plus illustres du siècle de Louis XIV. On n'avait pas encore découvert que le génie, ou ses apparences, exemptent le poète de l'observation des devoirs communs à la foule. On n'imaginait pas que l'ordre, la régularité, le bon sens, la simplicité dans la conduite, la soumission aux convenances vulgaires fussent des signes de médiocrité intellectuelle, et que l'imagination poétique comportât l'étrangeté des habitudes, les exagérations de la vanité et toute une vie exception-

nelle. Corneille, Racine et Boileau étaient des hommes aussi parfaitement sensés, simples et modestes que les petits marchands, leurs voisins, qu'ils saluaient sur la porte de leur boutique.

Corneille, demeuré à Rouen sa ville natale, n'aspira jamais à la quitter pour la vie de cour. Il ne rougissait pas de demander à son travail le pain de sa famille ; mais il avait assez le sentiment de la grandeur de son œuvre et de sa gloire pour ne pas poursuivre à tout prix les jouissances de la vanité. On a reproché à sa pauvreté d'avoir reçu, d'avoir sollicité même, les bienfaits des hommes qui exerçaient alors avec tant de noblesse le patronage des lettres.

Mais nous croyons qu'en fait d'indépendance les poètes pensionnés de la cour de Louis XIV peuvent supporter la comparaison avec les écrivains de notre époque démocratique. Les sources d'où ils tiraient leur nécessaire étaient aussi nobles que celles auxquelles les gens de lettres des siècles suivants ont demandé les jouissances du luxe et d'une vie désordonnée.

Recevoir l'or de Louis XIV, de Condé, de Colbert ou même d'un grand seigneur ami des lettres, et les respectant comme on les respectait alors, c'est là une condition qui n'est pas plus humiliante que la nécessité de quêter les gros sous de la popularité sur les trétaux du boulevard ou dans le feuilleton d'un journal, en s'adressant aux instincts de la foule, c'est-à-dire à des instincts grossiers, je ne parle pas des instincts corrompus et des mauvaises passions.

On a accusé les poètes de Louis XIV de flatterie envers les grands; s'ils avaient visé, comme on l'a fait depuis, à flatter les faubourgs et les cabarets au lieu de la cour de Versailles, soyons certains que la France n'aurait pas eu son grand siècle littéraire. Cette déférence de nos lettrés d'alors envers les supériorités sociales était dans les mœurs du temps; elle indique une époque restée dans la sagesse et dans la nature des choses. Chacun alors était à sa place, l'intrigue, l'audace et la bassesse ne suffisaient pas pour créer des supériorités.

Les grands seigneurs, patrons de Corneille et de Racine, étaient de véritables grands seigneurs. M. de Montoron, à qui Corneille a dédié *Cinna* au grand scandale de Voltaire le courtisan des courtisanes titrées, était un seigneur distingué, qui n'a pas, il est vrai, laissé autant de traces dans l'histoire que la Pompadour et la Dubarry, mais rien ne fait croire qu'il n'eut pas les belles qualités que lui attribue le poète. Très probablement Corneille trouvait en lui autant de déférence et de courtoisie qu'un auteur de nos jours chez un directeur de théâtre ou de journal. Les hauts personnages du dix-septième siècle savaient rendre en honneur les hommages qu'on leur rendaient. Il y avait alors de la noblesse partout; elle résidait d'abord en haut, mais pour se répandre de là dans toutes les classes. Chaque profession avait sa fierté et son honneur; il semble, à certaines époques, que chaque profession et chaque rang soient également avilis, tant chacun s'efforce de sortir de sa

sphère naturelle. Sans chercher nos exemples ailleurs que dans la vie littéraire, trouvons-nous au siècle de Louis XIV un savant, un poète, qui ne se tint pas pour suffisamment considérable en étant le premier dans son art, et qui rêvât d'une ambassade ou d'un portefeuille comme la récompense naturelle d'une belle découverte ou d'un beau poème? Ceux-là aimaient véritablement la science ou la poésie; la gloire des lettres était pour eux un noble but et non un moyen de parvenir. En entourant de respect les princes et les puissants du monde, ils montraient un plus noble orgueil et plus de respect d'eux-mêmes que jamais poètes ne l'ont fait. Ils sentaient bien au fond qu'ils n'avaient pas besoin du titre de prince ou du pouvoir de ministre pour être les égaux et quelquefois les supérieurs de ceux devant qui l'usage les invitait à s'incliner.

Corneille n'a été, n'a jamais songé à être autre chose, dans la hiérarchie sociale, qu'un modeste bourgeois de Rouen et un poète; et c'est peut-être à cause de cela que la postérité dit aujourd'hui le *Grand Corneille*, comme elle dit *Louis le Grand*.

Corneille a la gloire de personnifier la plus belle, la plus héroïque, la plus heureuse moitié du dix-septième siècle. Aussi, malgré la prédilection de quelques lettrés pour Racine, l'auteur du *Cid* et d'*Horace* est plus populaire dans la saine acceptation du mot; il correspond aux instincts les meilleurs, et grâce à Dieu les plus vivaces du caractère Français. S'il est un peu disputeur il est surtout guerrier, che-

valeresque, patriotique; s'il n'est pas le poète des artistes, il est mieux que cela, il est le poète des héros.

L'amour de la poésie pure et de l'art pur ne sera jamais bien profond en France; ce n'est pas là qu'est pour nous la question de vie ou de mort. La France n'aurait pas, comme d'autres peuples, le refuge des arts après une déchéance politique et morale. La France, et c'est ce qui fait la beauté de son rôle dans l'histoire, est condamnée à l'héroïsme ou au néant. Elle est comme les personnages de Corneille, tout bien ou tout mal; comme eux encore elle se relève des surprises des sens par la grandeur du courage et du dévouement. Aux époques les plus déplorables de sa vie morale elle, s'est rachetée par l'instinct guerrier : ses soldats ont lavé dans leur sang les hontes de ses citoyens. La poésie d'une telle nation est celle du *Cid*, d'*Horace*, de *Cinna*, de *Pompée*, de *Nicomède*. Les temps ont apporté sans doute certaines richesses à notre génie littéraire. Mais ne délaissons pas, même pour une poésie comme celle de Shakespeare, de Gœthe et de Lamartine, la grande éloquence de Corneille et de Bossuet. S'il fallait acheter le génie de la peinture et celui de la musique au prix du cœur des héros cornéliens, ce serait payer trop cher la gloire des arts. Gardons avec amour ce qui nous reste du sang de *Rodrigue* et de *Nicomède*, et cultivons en nous les sentiments qui font de Corneille, en France, le poète national.

Il n'est dans aucune langue d'écrivain dont la lec-

ture soit meilleure pour guider la conscience et fortifier la volonté; c'est une source inépuisable d'énergie morale et de résolutions généreuses. Ne croyez pas que ces nobles conseils, que ces grands exemples ne s'appliquent qu'aux chefs d'empire ou d'armée, aux princes, ou aux citoyens chargés de l'intérêt des États. Sous des noms de rois ou de héros, ces personnages nous enseignent à nous-mêmes nos humbles devoirs. Corneille est le bréviaire de l'honneur, le secours des volontés défaillantes ; c'est le bouclier du devoir contre la passion, Si vous voulez rester maître de vous-même dans une révolte de vos sens, de votre colère, au milieu des flatteries ou des injures, des violences ou des artifices, de toutes les passions d'autrui, lisez Corneille. Ce n'est pas un directeur complaisant, il vous enseignera surtout les vertus difficiles ; il fera de votre propre conscience le plus inexorable des juges. Mais ce n'est point assez d'avoir horreur de ce qui est bas, si les forces nous manquent pour atteindre les hauteurs de la vie morale. Cette énergie, ce vigoureux effort qui nous fait passer de l'intention à l'acte, le poète nous les fait trouver dans l'admiration, dans l'enthousiasme : admirer la grandeur d'âme avec ferveur, avec larmes, c'est le commencement de bien agir. Prendre les hommes par l'admiration c'est le seul secret pour les rendre meilleurs. Or, l'admiration est tout le ressort du drame de Corneille ; lui seul peut-être entre tous les poètes fait jaillir du cœur ces larmes généreuses qui ne sont ni de la terreur, ni de la pitié, ni de la ten-

dresse, et qui naissent dans toute âme honnête d'une apparition éclatante de la beauté, de la vérité et de la bonté.

Trop souvent la poésie a mérité l'accusation d'amollir les âmes, — je ne parle pas de celle qui les corrompt, — la France peut se vanter d'un poète dramatique qui n'a pas suscité un mauvais désir, un sentiment vulgaire, un lâche acquiescement de l'esprit à la volupté ou à la bassesse. Voilà celui dont la république devrait multiplier les statues. Mais nous réservons notre bronze démocratique à l'impiété, à l'obscénité, au cynisme ; cela passera et ce cuivre retournera en gros sous.

Corneille ne passera qu'avec le sens moral, avec l'héroïsme, avec la France elle-même ; l'admiration qu'il nous inspire est autre chose qu'une préférence littéraire, un goût d'artiste, Corneille n'est pas un artiste :

Excudent alii spirantia mollius æra.

Ce n'est pas le poète que nous choisirions pour enivrer nos yeux d'images voluptueuses, pour affecter doucement nos nerfs sans toucher à notre esprit, pour nous bercer de vains rêves et pour endormir en nous les mâles soucis du père ou du citoyen, pour chatouiller enfin toutes les indignes faiblesses de nos cœurs.

Nous allons à lui pour solliciter des reproches, des conseils, une discipline pour notre âme. Quand on a fréquenté Corneille, on aime dans son livre quelque

chose de plus qu'un guide littéraire ; on l'aime avec respect ; on lui rend un culte religieux comme les anciens à leurs dieux pénates, comme le chrétien à ses patrons célestes. On est tenté de l'invoquer, d'implorer son secours dans les orages de la conscience ; vous pouvez, du moins, l'interroger, il répondra toujours par de nobles, par d'héroïques conseils. Après vous avoir enseigné à vivre honnête, calme et fier, aucun poète n'est plus capable de vous aider à bien mourir.

V

LA MORALE DE MOLIÈRE

Molière est le moins contesté de nos poètes. Tous les critiques français, sans distinction d'école, le considèrent comme le premier dans la comédie. Les plus violents des hérésiarques qui traitaient Corneille et Racine avec tant d'irrévérence ont toujours respecté Molière. Les romantiques revendiquaient son nom et le classaient parmi leurs ancêtres. Le dix-huitième siècle a vu dans son théâtre toute une philosophie. Molière garde à la fois la faveur populaire et l'admiration des plus délicats.

C'est avec justice qu'on l'a placé au-dessus de tous les auteurs de comédies. Il est peut-être le plus complet dans ce genre. Il a parlé, entre tous, la langue la plus franche, la plus vive, la plus irréprochable. Mais est-ce bien à ses mérites réels que s'adresse la

popularité dont il jouit? A-t-il droit à ce premier rang que Boileau et d'autres critiques lui ont assigné? Si l'on se fait une idée juste de l'esprit français et surtout des tendances qui ont régné depuis le siècle de Molière, on peut croire que l'immense faveur qui s'attache à ce grand écrivain tient, pour une large part, à des causes étrangères à la véritable valeur de son œuvre.

Cherchons les motifs de cette popularité exceptionnelle qui l'a ainsi placé au-dessus de toute discussion, quand Racine et Corneille ont été si diversement jugés.

C'est moins comme excellant en lui-même et dans l'art en général, que comme excellant dans un genre essentiellement français et conforme au goût des derniers siècles, que Molière est ainsi adopté, défendu, célébré à l'envi par toutes les écoles. La comédie, c'est-à-dire une satire enjouée, sceptique et quelque peu sensualiste des vices, des ridicules et quelquefois de la vertu, c'est de tous les genres littéraires le plus en harmonie avec le goût de la France occupée depuis tant d'années à démolir son passé et à détruire sa propre histoire.

Est-ce parce que Molière a parlé dans le *Misanthrope* et les *Femmes savantes* la langue la plus parfaite qui ait jamais obéi a un grand écrivain qu'il est resté dans notre poésie le privilégié de la popularité? ou bien est-ce parce que son nom représente la satire des choses qu'attaquait la bourgeoisie déjà prépondérante? Un curieux souvenir nous revient à ce

sujet. L'historien fantaisiste dont Victor Cousin disait si comiquement et si judicieusement : « Croiriez-vous que j'ai connu cet homme-là raisonnable? » causait, devant nous, des mérites comparés de Molière et de Shakespeare. Quoiqu'il eût déjà rompu avec l'histoire sérieuse, Michelet n'était encore que sur le seuil de cette démence qui a semé à pleines mains l'obscénité dans ses derniers volumes. Il n'avait pas encore subordonné toute critique à sa puérile prêtrophobie. Dans une discussion fort intéressante, il venait, à l'encontre de quelques interlocuteurs distingués, de sacrifier Molière au poète anglais. Mais tout à coup saisi d'un remords et d'une grande pensée : « Shakespeare est bien grand, s'écria-t-il, d'un ton inspiré, mais Molière a fait *Tartuffe!* »

Je crois que la plupart des innombrables admirateurs de Molière et quelques-uns des critiques qui le placent au-dessus de Corneille et de Racine, ne le révèrent si fort que parce qu'il a fait *Tartuffe*. C'est le mal comprendre et le rabaisser singulièrement. Les critiques qui attribuent à l'auteur de *Tartuffe* la prééminence sur ses illustres rivaux du dix-septième siècle, ne sont pas tous guidés par les motifs peu littéraires qui inspiraient Michelet. L'école romantique essaya de s'approprier Molière. Voyons sous quels rapports ce grand poëte peut différer des autres classiques du théâtre français.

Comme Corneille et Racine, il procède du dedans au dehors; la pensée s'éveille chez lui avant l'ima-

gination, le jugement de l'observateur, du moraliste, précède dans son cerveau l'inspiration du poète, e les fantaisies de l'écrivain. On peut dire la même chose de tous les grands auteurs du dix- septième siècle, des orateurs comme des poètes. Le premier germe de leur œuvre est toujours un germe intellectuel, philosophique. Rien chez eux ne sort primitivement des facultés secondaires de l'âme, la sensibilité, l'imagination ; mais tout émane de ce que l'âme a de plus profond et de plus solide, la raison.

> Aimez donc la raison que toujours vos écrits
> Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.

Molière procède de la raison comme Boileau, comme Corneille, comme Bossuet. Son système dramatique a les qualités et les imperfections qui dérivent de cette origine abstraite. Chez lui, presque aussi souvent que chez Corneille et Racine, le personnage dramatique est plutôt une abstraction personnifiée qu'un individu de chair et d'os et créé de toutes pièces. Ce qu'on appelle sur notre théâtre classique *un caractère*, est, d'ordinaire, une idée, un sentiment mis en action et quelquefois même un plaidoyer. Horace est le plaidoyer du patriotisme, Alceste celui de l'honnêteté et de la mauvaise humeur!

Dans Racine, où la sensibilité est plus vive et l'élément rationnel moins puissant, l'individualité des personnages, surtout des femmes, se dessine mieux que dans Corneille, Dans Molière, plus d'ima-

gination sensible et de fantaisie produisent un ordre de compositions très vivantes et plus d'un personnage de chair et d'os que l'on peut désigner par son nom propre. Mais cela se présente surtout dans les petites pièces où le poète, ayant de moins hautes ambitions, reste moins fidèle à la méthode plus élevée qui donne aux productions de son siècle leur grandeur, leur solidité, leur noblesse, mais aussi quelquefois leur froideur.

Dans ses grandes et sérieuses compositions, Molière obéit donc au même système dramatique, aux mêmes lois générales de l'art et du style que Corneille et Racine; mais, dans l'ensemble de son œuvre, il fait preuve d'une multitude de qualités d'écrivain et de poète dramatique, qui semblent avoir manqué à ces deux grands hommes. Quelques-unes de ces qualités sont, il est vrai, secondaires et tiennent au genre lui-même. La comédie est plus voisine de la nature que le drame héroïque; elle est plus dans le domaine des sens et se prête mieux à la peinture réaliste. Molière est donc sans peine plus réel et plus vivant que Corneille et Racine, parce qu'il peint une vie plus extérieure, plus à notre portée que l'âme des héros de la tragédie : le théâtre de Molière est moins abstrait, plus animé, plus riche d'imagination que la scène tragique du dix-septième siècle. S'il le doit en partie à la nature même de la comédie, il faut, néanmoins, reconnaître que le génie de Molière y est pour beaucoup. Évidemment il possède des facultés d'un ordre inconnu

à Corneille et à Racine ; son tempérament est plus riche, son imagination plus variée, sa verve plus libre ; il soulève par maints côtés le niveau de régularité un peu monotone sous lequel la plupart des esprits de son siècle se courbaient docilement. En un mot, Molière nous semble avoir plus de force d'invention dans les sujets, plus d'imagination dans les détails que ses contemporains. Il a de plus, lui si Français par le bon sens et l'ironie, une éminente qualité poétique rare en France, la fantaisie ; c'est-à-dire une imagination libre, sachant se créer un monde à part avec des lois nouvelles qui sont en dehors de la raison, mais qui ne la choquent point.

Si différent que soit le théâtre de Molière des théâtres étrangers, cette fantaisie, cet élément dont Shakespeare abonde, répand sur l'œuvre du comique français un charme qui manque à nos autres écrivains dramatiques. Ce n'est plus chez lui la mélancolie et l'*humour* anglais, mais c'est autre chose qu'une allure plus vive de la gaîté gauloise; c'est un mélange particulier de l'imagination et de l'ironie, un art inconnu de rendre la bouffonnerie poétique et de donner au grotesque une portée morale.

Au point de vue de la scène, Molière nous semble donc plus parfait en lui-même que Racine et Corneille; lui, le poète si éminemment national, a, plus que nos tragiques, des affinités avec Shakespeare. Son drame est plus animé, plus vivant ; ses personnages sont moins abstraits ; ils sont doués d'une personnalité plus marquée ; ils ont le charme d'un

portrait fait sur nature; il sont plus vrais comme appartenant à une certaine société, et leur physionomie plus individuelle porte mieux un nom propre.

Molière est plus riche d'imagination que ses contemporains; il possède à un plus haut degré la faculté créatrice, l'art d'incarner une idée dans un personnage. Cette force se meut dans les conditions régulières, rationnelles, classiques, en un mot, qui distinguent nos grands écrivains français et qu'ils ont hérité des anciens. Mais à cette imagination classique, Molière, le seul peut-être de nos poètes du dix-septième siècle, avec la Fontaine, joint la faculté, difficile à définir en français, parce que le sentiment et les exemples en sont très peu communs et que nous avons nommé la *fantaisie*. Les petites pièces de Molière, celles dont l'austère Boileau trouvait la plaisanterie trop bouffonne et le rire trop peu grave, abondent de ce comique d'imagination rare en France où l'on n'apprécie bien que le comique d'esprit. Aussi les critiques étrangers les plus sévères pour Molière, Schlegel par exemple, sont-ils très indulgents, pour ses petites pièces, charmés des traces nombreuses qu'y a laissées la fantaisie, cette muse germanique et un peu barbare.

Schlegel prétend que « *c'est dans le comique burlesque que Molière a le mieux réussi et que son talent de même que son inclination était pour la farce. Aussi a-t-il écrit des farces jusqu'à la fin de sa vie. Ses pièces sérieuses en vers offrent toujours des traces d'effort; on y sent quelque*

chose de contraint dans le plan et dans l'exécution. »

Ce reproche de froideur que Schlegel fait injustement à la haute comédie de Molière ne pourrait guère s'appliquer qu'à quelques scènes un peu raisonneuses du *Misanthrope;* mais il nous semble impossible de mieux concilier que ne l'a faite notre poète l'élévation du style et la peinture philosophique des caractères avec le mouvement de l'action et du dialogue, avec la verve, le trait du discours et toutes les qualités du théâtre comique les plus opposées à la froideur. Aujourd'hui que nous connaissons les mobiles de cette critique allemande, nous ne la prenons plus au sérieux.

M. Schlegel reproche encore à Molière ses nombreuses imitations ; il est certain, et Sainte-Beuve le fait remarquer dans son admirable article sur Molière, que « ce grand poète, le plus créateur et le plus inventif des génies, est celui peut-être qui a le plus imité et de partout : c'est encore là, ajoute-t-il, un trait qu'ont en commun les poètes primitifs, populaires et les illustres dramatiques qui les continuent. Boileau, Racine, André Chénier, les grands poètes d'étude et de goût, imitent sans doute aussi ; mais leur procédé d'imitation est beaucoup plus ingénieux, circonspect, déguisé, et porte principalement sur des détails ; la façon de Molière en ses imitations est bien plus familière, plus à pleine main et à la merci de la mémoire. »

Il y aurait à ce propos une curieuse étude à faire

sur la véritable originalité poétique. Nous sentons tous la profonde originalité de Molière, et cependant ses innombrables emprunts ne sont un mystère pour personne. Qu'est-ce donc que cette puissance mystérieuse du génie qui réussit avec des matériaux d'emprunt à former une création parfaitement nouvelle ?

On a parfois prétendu réduire toute l'originalité possible des écrivains à leur style ; on a dit qu'ils travaillaient sur un fonds d'idées et d'observations commun à tout le monde et que la manière de dire seule peut être personnelle. Sans examiner la question au fond, mais en l'appliquant au style de Molière, c'est là, en effet, que l'on voit éclater de la manière la plus frappante les preuves de son génie original. Entre tous les grands poètes du dix-septième siècle, si parfaits par le style, entre Corneille, Racine, la Fontaine et Boileau, Molière reste l'écrivain le plus parfait. Certes, si l'on va trop à confondre le style avec la pensée même, nous préférerons le style des *Horaces* et de *Polyeucte* à celui du *Tartuffe* et des *Femmes savantes ;* mais le grand Corneille est-il toujours aussi fidèle aux conditions de style que lui imposent sa pensée et ses sujets, que Molière au style de la comédie ? Toutes les définitions que l'on peut donner de la perfection du style restent subordonnées à un sens particulier, presque aussi natif et original que le sens musical ou celui de la couleur. Toutes les règles du monde sur la bonne manière d'écrire ne réussiront pas à donner un style, ou

même l'intelligence du style à celui qui ne l'a pas reçu de la nature. Contrairement à ce qu'ont pu dire et croire les grammairiens et les rhéteurs, les mérites du style sont ceux qui échappent le plus à l'analyse.

Le style de Molière, le plus naturel, le plus incorporé à l'idée et au sujet, qu'on ait jamais parlé sur notre théâtre, est, pour cela même, celui de tous dont la perfection est la plus difficile à définir. On peut définir une machine d'invention humaine, une œuvre artificielle, mais la vie ne se définit pas ; elle se montre : on la voit ou on est aveugle. Le style de Molière est, par dessus tout, un style vivant. On sent qu'il n'y a pas eu d'intervalle, dans l'esprit du poète, entre la conception de l'idée et sa forme ; la pensée et le mot se sont présentés chez lui incarnés l'un dans l'autre ; parce que cette pensée était naturelle à l'esprit qui la produisait, spontanée, originale, émanée d'un génie créateur.

Le style de Boileau, — pour aller de suite à l'opposé du style de Molière, — le style de Boileau est parfait ; il est exactement appliqué sur la pensée, avec la plus admirable appropriation de mots, comme un vêtement collant qui ne fait aucun pli ; mais on voit que ce moulage si adroit de la forme sur l'idée est une œuvre de travail, que cette perfection a été cherchée et que ce n'est pas là un mot, une phrase, un vers *trouvés*. Boileau demandait à Molière de lui enseigner où il trouvait la rime ; ce n'est pas seulement la rime de Molière qui est trouvée sans efforts,

c'est son vers tout entier, c'est sa phrase qui est trouvée ou plutôt tenue, poussée comme la fleur de l'arbre, jaillie comme l'eau de la source. Aussi, n'est-ce pas toujours dans ses pièces les plus étudiées, dans la haute comédie, dans les pages écrites pour son ami Boileau, que le style de Molière nous paraît le plus admirable ; la plupart des divertissements et des farces sont aussi parfaits sous ce rapport que le *Misanthrope*.

C'est pourtant dans une œuvre sérieusement méditée que l'on trouve le modèle de la perfection du style de cet écrivain si spontané, si original. Au-dessus du génie inconscient de lui-même et qui produit sans que jamais le travail revienne sur l'œuvre de la spontanéité, il y a le génie à la fois original et studieux, spontané et réfléchi, qui est capable d'unir et de pondérer l'un par l'autre la méditation et le travail. Une force qui se connaît, qui se possède, qui se limite et qui se règle, est plus puissante, plus noble, plus divine, qu'une énergie qui ne porte en elle-même ni conscience, ni frein. La force originale de Molière est une force réglée. Molière n'est pas seulement inventeur et naïf, il est savant ; il imite quelquefois, lui si rempli de force créatrice. Il écrit avec art lui qui n'aurait qu'à parler naturellement sa pensée pour avoir le vrai style dramatique.

C'est dans la dernière œuvre de haute comédie, dans la dernière pièce en vers de Molière, que nous trouvons le modèle le plus admirable de cette double perfection spontanée et réfléchie. C'est là, peut-être,

son œuvre la plus merveilleuse en fait de style, c'est le plus parfait exemple de cette force originale qui se possède et se combine avec les acquisitions de l'art, de façon à ce qu'après le savant travail du maître, tout semble un jet de la nature dont les ciseaux de l'art n'ont rien émondé! Dans ce chef-d'œuvre de style et de versification, les *Femmes savantes*, on cherche une pensée qui ait pu être exprimée sous une autre forme, un mot qui ait pu être dit autrement par un seul des personnages dont le caractère et la situation ont fait jaillir cette pensée et ce mot. Chacun de ces vers semble venu tout fait sur les lèvres de l'acteur; voilà le charme inimitable de Molière. Nul poète au monde n'abonde comme lui en vers tout faits, en vers qui semblent nés de la pensée elle-même et avec la pensée, et cela, sans cesser d'être des vers francs et bien articulés, sans tomber jamais dans cette versification trop lâchée et trop facile qui rentre dans la prose rimée, et qui remplace habituellement le vrai style poétique sur nos théâtres de comédie. Le vers de Molière est à la fois le plus naturel et le mieux fait, dans toutes les conditions de la prosodie.

La langue de Molière est d'aussi bon aloi, elle est aussi parfaite que son vers et que son style. Entre la langue d'un homme et son style il n'y a pas toujours cette concordance, cette égalité de valeur que le pourraient supposer ceux qui ne tiennent pas compte de la nuance difficile à définir, mais très réelle qui sépare chez un écrivain ces deux choses distinctes, la

langue et le style. Nous ne dirons en passant sur cette distinction qu'une chose, c'est que la langue réside surtout dans le degré de bonne appropriation des mots, et que le style est plus particulièrement dans leur combinaison.

Chaque écrivain a sa langue propre dans la langue générale, et son style particulier dans la grammaire. On a dit : le style, c'est l'homme même. On pourrait dire : la langue c'est le milieu social, la famille, la tradition de l'homme. Nous faisons notre style; nous recevons notre langue toute faite et nous y ajoutons peu.

Molière, enfant de Paris, ce grand laboratoire de la langue française, d'une famille de petite bourgeoisie qui touchait au peuple et que sa profession mettait en rapport avec les gens de cour, Molière fut habitué dès son enfance, à cette langue du *Port au foin*, de la *Place Saint-Jean* et des *Halles*, que Malherbe proclamait le vrai français, et qui, du moins, est le fond véritable de la langue des comédies. De bonnes études littéraires, la fréquentation des hautes classes, un long séjour en province en des pays des dialectes les plus divers, toutes ces circonstances mirent Molière dans le cas de parcourir toutes les gammes de notre idiome, de se former un vocabulaire très riche, très complet, capable d'exprimer tous les tons des sentiments, depuis l'amour raffiné et la haute politesse de cour jusqu'à la grosse et bouffonne gaieté. Cette langue de la vie prise sur le fait est pleine de saveur et de sel. Si pure et si lit-

téraire qu'elle soit devenue au service d'un homme lettré, sa qualité principale est d'être la langue essentiellement vivante, la langue de tout le monde. Or, en France plus que partout ailleurs, la langue de tout le monde est aussi la langue littéraire; c'est en particulier la vraie langue du théâtre. Le français, et surtout ce français pris à des sources diverses mais élaboré par le bourgeois de Paris, est merveilleusement propre à rendre cet ordre de sentiments moyens où s'agite la comédie au-dessous des grandes régions de l'âme. Dans l'ordre lyrique, dans celui de l'épopée et du drame noble, la langue française est exposée à contracter bien vite une sorte de monotonie et de froideur. Mais dans ce monde de bon sens un peu prosaïque, d'esprit et de gaieté qui constitue la comédie, le français est dans sa sphère véritable; il a toute sa vitalité, il déploie toutes les qualités natives qu'il tient de la veine gauloise.

Le français de Molière est donc un admirable français, une langue logique, directe, pleine de sens et de raison, et en même temps pleine de mouvement, de vie et d'une saveur toute particulière. Cette langue, dont tous les genres littéraires pourraient tirer un merveilleux parti, est surtout nécessaire à la comédie. Et si la perfection d'un écrivain consiste dans l'identité des sujets qu'il traite et de la langue qu'il parle, Molière est l'écrivain le plus parfait de la langue française. On ne saurait trop s'inspirer de ses vers et de sa prose; et quel que soit le plus ou moins de goût que l'on ressente pour

le fond des idées de notre grand comique, il n'y a pas d'étude plus profitable à un écrivain que celle de son langage.

Le génie de Molière, original et primesautier entre tous, servi par une langue merveilleuse, reposait en outre sur une nature morale des plus saines et des plus poétiques. L'honnêteté, la noblesse des sentiments de Molière ont reçu le témoignage de ses contemporains les plus illustres ; il fut estimé de tous dans une profession qui l'est peu ; l'histoire de sa vie atteste une âme tendre et délicate ; il fut doué, en un mot, de toutes les richesses de l'esprit les plus rares et les plus fécondes : il est du petit nombre de ces hommes créés pour avoir une action puissante sur l'humanité.

Tel la nature avait formé le poète ; voyons quelles furent les œuvres. On a si souvent étudié les œuvres de Molière au point de vue de l'art pur, de la perfection du genre comique, de la versification et du style, que nous ne saurions rien dire sur ce sujet qui n'ait été plusieurs fois répété. Quoique Molière et la comédie aient fourni texte à bien des discussions morales, de Bossuet à Jean-Jacques Rousseau et de Rousseau jusqu'à nous, cependant ce côté de la question nous semble le moins épuisé et le plus utile.

Demandons au poète ce qu'il fait de l'âme humaine dont il s'empare par les séductions de son génie ; dans quel état il laisse le spectateur, et ce qui subsiste de tendances et d'impressions morales après le

divertissement. Allons droit à ses grandes pièces, sans nous occuper d'abord de celles qui ont été faites comme un spectacle amusant et sans conclusion, et qui n'ont d'autres prétentions que d'être une peinture agréable de réalités inoffensives. On trouverait sans doute dans ces petites pièces étincelantes de verve, d'imagination et de fantaisie, mille preuves du merveilleux génie du poète. Peut-être aussi, sous l'innocence et la légèreté de la peinture rencontrerions-nous d'importantes questions morales. Mais il est plus logique et plus fécond de s'adresser de suite aux œuvres magistrales, à la haute comédie, à celle qui se pique non pas seulement de peindre d'une façon amusante les mœurs, les travers et les ridicules, mais aussi de les corriger. Avoué ou secret, réfléchi ou spontané, il y a un but d'enseignement dans les œuvres de haute comédie au sujet desquels on a si justement proclamé Molière philosophe et moraliste autant que poète.

L'*Ecole des maris* et l'*Ecole des femmes* sont d'admirables tableaux de mœurs, des peintures du réalisme le plus saisissant, deux œuvres d'un art que l'on ne saurait trop admirer, et sous leur titre dogmatique, deux pièces fort divertissantes. J'y trouve de plus une multitude de notions fort exactes, pour m'aider à juger la nature humaine et le monde tels qu'ils sont, dans leurs plus vilains côtés. Mais quand j'entends la plupart des critiques me parler de ces comédies comme utiles et instructives, j'ai bien le droit de demander utiles à quoi, instructives

de quoi ? Je remarque, il est vrai, que depuis le dix-huitième siècle les critiques insistent moins sur ce côté utile et instructif, tout en faisant ressortir avec plus de vigueur le talent du poète et la puissance de l'œuvre d'art. La critique, un peu niaise de La Harpe, est celle qui me parle le plus *d'utilité* et *d'instruction*. Quelle est donc l'instruction que je dois retirer de ces deux *écoles?* Je leur demanderais d'abord, si ce n'était pas une question un peu futile, pourquoi l'*Ecole des femmes* n'est pas appelée l'*Ecole des maris* et pourquoi l'*Ecole des maris* n'a pas aussi bien pour titre l'*Ecole des femmes*. L'enseignement est exactement le même dans les deux pièces. En laissant à part l'admirable poète comique, le merveilleux écrivain, pour juger dans Molière le philosophe et le moraliste, puisqu'on nous assure qu'il est l'un et l'autre, en dégageant du spectacle si franchement amusant que le poète nous donne les quelques idées que le philosophe a voulu y mêler, que vois-je apparaître nettement ? D'abord cet axiome très raisonnable, qu'il ne faut ni enfermer, ni rudoyer, ni abêtir les femmes pour s'en faire aimer et les rendre fidèles, et que les bons procédés sont le moyen le plus sûr pour conserver leur cœur. C'est là sans doute une maxime d'une philosophie fort sage, si elle n'est pas très neuve et très profonde. Mais je vois aussi éclater comme des axiomes tout le long de ces deux pièces, que la tromperie, l'inconstance, la vanité, le caprice, sont l'essence même de la femme ; que les plus innocentes en fait de ruse rendraient

des points aux hommes les plus roués ; qu'il n'existe en réalité aucun moyen de se mettre à l'abri des calamités qu'elles occasionnent ; en un mot, que la femme n'est qu'un mal charmant et nécessaire, et que les hommes, tels qu'ils sont, je parle des meilleurs, de ceux en qui les passions laissent subsister l'intelligence, ne peuvent ni se passer des femmes, ni les estimer. Quand on connaît l'histoire de Molière qu'on a bien présent à l'esprit tout ce qui, dans son théâtre, se rapporte aux femmes, et particulièrement la façon dont elles sont posées dans les deux pièces dont nous parlons, il est impossible de ne pas sentir que, si ridicule que soit le personnage d'Arnolphe, c'est Molière lui-même, le philosophe, le moraliste et aussi l'homme au cœur tendre qui s'écrie :

Chose étrange d'aimer, et que pour ces traîtresses
Les hommes soient sujets à de telles faiblesses !
Tout le monde connaît leur imperfection :
Ce n'est qu'extravagance et qu'indiscrétion ;
Leur esprit est méchant, et leur âme fragile ;
Il n'est rien de plus faible et de plus imbécile,
Rien de plus infidèle ; et malgré tout cela,
Dans le monde on fait tout pour ces animaux-là.

Toute la doctrine et toute l'histoire de Molière au sujet des femmes éclatent dans ces vers. Il est évident que dans sa philosophie, dans sa morale, et quand il ne juge les femmes qu'avec sa raison. Molière pense d'elles comme Arnolphe ; mais, comme Arnolphe et plus que lui, il garde un cœur qui le porte aux ten-

dres sentiments ; et quand il passe de la théorie à la conduite, il ajoute à son imprécation, comme Arnolphe :

> Eh bien ! faisons la paix, va, petite traîtresse,
> Je te pardonne tout et te rends ma tendresse :
> Considère par là l'amour que j'ai pour toi,
> Et me voyant si bon, en revanche, aime-moi.

Tout ceci est dans la vérité, dans la nature et peint de main de maître ; mais c'est dans une nature laide, affligeante et dont le spectacle déprave. La femme est un être fatalement vicieux ; l'homme fatalement faible se soumet à elle en la méprisant : voilà la doctrine de Molière, telle qu'elle ressortait de ces deux pièces. Nous savons bien que ces conclusions ne sont pas directes et disparaissent pour la plupart des spectateurs sous le divertissement, comme elles disparaissent pour la critique littéraire sous l'admirable peinture des caractères, et les merveilles du style. Mais puisqu'on nous parle si souvent d'utilité et d'instruction à propos de comédie et de Molière , nous avons le droit d'aller chercher cette instruction en fouillant jusqu'au squelette de l'œuvre dépecée et, selon l'expression de Rabelais, en cassant l'os pour avoir la moelle.

Si des philosophes chagrins nous affirment que Molière a dit la vérité, nous leur répéterons qu'il y a des vérités dont l'art doit détourner nos yeux et qu'il y a dans le monde une instruction qui, fût-elle vraie, n'en est pas moins triste et dangereuse.

Les *Femmes savantes*, chef-d'œuvre éclos du

germe des *Précieuses ridicules*, complètent la théorie de Molière à l'endroit des femmes. Aussi, franchissant l'intervalle chronologique, nous rapprocherons de l'*Ecole des maris* et de l'*École des femmes* cette pièce, l'avant-dernière de Molière et sa dernière grande comédie en vers. Elle peut servir, mieux que toute autre, à marquer le point de vue où la comédie plaçait forcément le grand esprit de Molière dans cette question de la nature et de la destinée des femmes.

La pensée des *Femmes savantes* ne semble, au premier abord, dirigée que contre un travers choquant. Les femmes docteurs qui ne sont pas du goût de Molière ne sont, en effet, du goût de personne. Mais malgré les réserves que le poète met dans la bouche des personnages raisonnables de la pièce et qui atténuent un peu le gros matérialisme du bonhomme Chrysale, on sent que la critique porte plus loin que le pédantisme et les femmes docteurs, et que dans l'esprit du poète, comme dans le fait, elle dépasse un travers que personne n'est disposé à défendre.

Clitandre dit, il est vrai :

Je consens qu'une femme ait des clartés de tout,
Mais je ne lui veux point la passion choquante
De se rendre savante afin d'être savante,
Et j'aime que souvent aux questions qu'on fait
Elle sache ignorer les choses qu'elle sait.
De son étude enfin je veux qu'elle se cache
Et qu'elle ait du savoir sans vouloir qu'on le sache,
Sans citer les auteurs, sans dire de grands mots,
Et clouer de l'esprit à ses moindres propos.

Voilà la juste limite ; mais ce n'est pas là certainement la moralité que les Chrysale, qui seront tou-

jours en majorité au parterre et même dans les loges, emporteront de l'ensemble de la pièce ; leur conclusion sera celle-ci :

. . . Qu'une femme en sait toujours assez
Quand la capacité de son esprit se hausse
A connaître un pourpoint d'avec un haut de chausse.

Et celle-ci plus encore :

Je vis de bonne soupe et non de beau langage.

Tout cela est parfaitement réel, mais trouvons-nous là de ces vérités qu'il importe beaucoup de répéter aux humains, parce qu'ils seraient trop enclins à les oublier ? Y a-t-il un danger bien grand qu'hommes et femmes de toutes les conditions oublient trop la bonne soupe pour le beau langage ? Nous ne croyons pas que, même du temps de l'hôtel Rambouillet et des Précieuses de Molière, il y ait jamais eu lieu de craindre l'oubli de cette précieuse vérité, et qu'il ait fallu un homme du génie de Molière pour faire dire à chacun :

. . . . Je m'aperçois, madame,
Que j'ai, ne vous déplaise, un corps tout comme une âme.

De nos jours même, et après le club des femmes et les aspirations saint-simoniennes à la femme libre, l'ambition de régenter la grammaire est certainement le moindre et le plus imperceptible défaut dont la comédie et la raison aient à se préoccuper chez les femmes et même chez les hommes. La société, même la société conjugale, n'a jamais été mise en bien

grands périls par les raffinés de l'un et de l'autre sexe, par les exaltés de la grammaire, de la science et de la poésie. Le genre humain n'a guère besoin d'être averti qu'il est nécessaire, comme dit Henriette :

> . . . . Que son noble génie
> N'ait pas vaqué toujours à la philosophie.

Ce sont là des vérités qui se sentent et se prêchent d'elles-mêmes, et qui, pour être pratiquées, peuvent se passer d'un apôtre de génie. De bonne foi, quel enseignement le philosophe et le moraliste, puisque Molière est l'un et l'autre, a-t-il enfermé dans ce chef-d'œuvre des *Femmes savantes* où le poète a dépensé tant de merveilles de style et d'esprit et dont il a fait, par la langue et la versification, l'œuvre peut-être la plus parfaite de notre littérature.

La conclusion tacite du philosophe élevé d'Épicure et de Gassendi, la moelle que nous trouverons en disséquant la pièce et en *cassant l'os*, ce n'est rien de plus que ce bon gros matérialisme bourgeois qui, de Rabelais à Béranger, en passant par Molière, a si souvent poursuivi de sa verve toute élévation, tout enthousiasme, toute noblesse, toute poésie, toute religion ; avec cette différence qu'il apparaît dans Molière aussi honnête, aussi voisin du vrai bon sens et de la haute raison qu'il a pu l'être. Outre son génie, Molière a, pour nous faire illusion sur la portée de ses attaques, non pas seulement sa science d'observation, son bon sens réel et les adresses du style ; il

a aussi les apparences du bon sens et de la vérité qui saisissent plus facilement la foule que la vérité elle-même.

Certes dans les termes où Molière pose la question, entre le pédantisme grotesque, et les nécessités ordinaires de la vie, nous sommes contre la femme savante pour celle qui sait :

Former aux bonnes mœurs l'esprit de ses enfants
Faire aller son ménage, avoir l'œil sur ses gens,
Et régler la dépense avec économie. . . . . .

Mais l'esprit de la pièce entraîne plus loin le spectateur, il est facile de le juger pendant les représentations, à l'à-propos des applaudissements. C'est le gros matérialisme bourgeois de Chrysale qui a toutes les faveurs et qui obtient gain de cause.

En vérité, la société a-t-elle jamais eu grand besoin d'être avertie que les nécessités du corps doivent passer avant celles de l'esprit, que l'aspiration à une vie plus dégagée des sens est un rêve creux, que l'amour de la beauté intellectuelle et de la poésie est la plus dangereuse des frivolités, et que rien n'est vrai, raisonnable, sensé, de ce qui tend à autre chose qu'à boire, manger et se reproduire ? Non, jamais l'humanité n'a été très menacée par les exagérations du spiritualisme ; nulle part l'ascétisme religieux n'a tari les sources de la population ; nulle part les poètes et les femmes savantes n'ont entravé le développement de la cuisine, de l'industrie et de toutes les richesses. Ce ne sont pas de bien grands coupables et même des gens bien ridicules que ceux qui re-

noncent pour eux-mêmes au bien-être et à la fortune. D'ailleurs les Tartuffes du bel esprit et de la poésie ne seront pas étouffés sous la multiplication des Chrysales et des Orgons et de leur postérité bourgeoise. C'est bien Orgon et Chrysale qui s'attribueront gain de cause et qui l'auront véritablement au bout de la comédie. Il est donné à l'esprit dans cette lutte, la triste puissance refusée au corps de combattre contre lui-même; il peut y avoir des penseurs destructeurs de la pensée, des poètes destructeurs de la poésie.

Les nobles instincts, les nobles sentiments, les nobles pensées appartiennent tous à l'ordre sérieux. Tous les nobles mouvements de l'âme ont leur expression dans les genres élevés de l'art; les genres nobles suffisent à l'expression des grandes et nobles passions. La tragédie, par exemple, suffit à peindre la lutte de l'homme avec ses passions, quand c'est la liberté morale qui triomphe ou une grande et sérieuse passion qui triomphe d'une autre passion également sérieuse. Que reste-t-il donc à la comédie, puisque tous les grands sentiments ont ailleurs leur expression, que les autres branches de l'art se sont emparées des parties les plus élevées de l'âme? Il lui reste en propre les éléments sensuels et grossiers; dans l'éternelle dispute entre l'âme et les sens, la comédie et tout ce qui tient au genre ironique prendra forcément parti pour les sens et contre l'âme, pour les petits intérêts contre les grands sentiments, pour l'ironie contre la passion vraie, pour ce qui

est bas contre ce qui est noble ; sans cela la comédie ne serait plus la comédie.

Les deux plus grands ouvrages de Molière, le *Misanthrope* et *Tartuffe* sont les titres principaux sur lesquels se fonde sa renommée de philosophe et de moraliste. Aucun éloge ne saurait être exagéré dans tous ceux que l'on donne à la profonde connaissance de la nature humaine, à la vive représentation des caractères, à toutes les qualités merveilleuses qui font de ces deux pièces des chefs-d'œuvre de psychologie aussi bien que de composition et de style : le *Misanthrope* et *Tartuffe* sont sans contredit les œuvres les plus parfaites de la haute comédie dans toutes les littératures. Si quelque part le genre comique nous présente cette utilité et ce don d'enseignement qu'on lui attribue, ce doit être au plus haut degré dans ces deux ouvrages, les plus philosophiques du comédien le plus philosophe, le plus élevé et en même temps le plus honnête dans un siècle où l'élévation et l'honnêteté étaient pour ainsi dire le caractère nécessaire des œuvres de la littérature.

On peut donc prendre le *Misanthrope* et *Tartuffe* comme la plus haute expression de l'utilité, de la moralité dans la comédie.

Jean-Jacques Rousseau, dans sa lettre à d'Alembert sur les spectacles, a fait une critique célèbre de la moralité du *Misanthrope*. D'Alembert et Marmontel, plus tard La Harpe, ont répondu à cette critique.

Nous n'adoptons dans leur entier ni la critique ni surtout les réponses. Si La Harpe réfute à peu près les exagérations et les erreurs de détails de Rousseau, il n'en reste pas moins de l'éloquent réquisitoire de ce grand écrivain de profondes vérités sur la comédie en général.

L'erreur et la vérité sont toujours mélangées presque en égales parts et comme fatalement chez Jean-Jacques Rousseau ; mais quand il lui arrive d'avoir raison, il a raison comme un écrivain de génie; il a raison à la façon de Bossuet; il pénètre à fond dans la nature humaine. L'esprit de Rousseau, c'est essentiellement ce mélange de bien et de mal qui s'appelle l'homme. Les grands défenseurs de la vérité au dix-septième siècle n'ont pas eu plus de génie que lui; ils ont eu, de plus que lui, une tradition, une lumière transmise outre leur lumière personnelle, un appui dans l'autorité, une foi, en un mot. Sur la comédie, Bossuet et Rousseau sont d'accord. Pour ne pas trop accorder à la philosophie chagrine de Rousseau, nous admettrons avec La Harpe et ses autres contradicteurs que le *Misanthrope* est une pièce aussi irréprochable au point de vue de la morale, qu'elle est admirable au point de vue de l'art. Elle n'attaque rien de ce qui doit être respecté; elle n'affaiblit en nous aucun bon sentiment; elle ne préconise aucun mauvais exemple, elle ne pare à nos yeux aucun vice de couleurs séduisantes; mais cela suffit-il pour qu'il y ait, dans ce chef-d'œuvre de la comédie, l'utilité morale que l'on prétend être

un apanage particulier de ce genre de poésie? Chose étrange! on a parlé plus souvent du profit moral que l'on peut tirer du théâtre à propos de la comédie, qu'à propos du drame héroïque! tout cela prouve combien la critique du dernier siècle était dévoyée et en morale et en poésie.

Sans condamner le *Misanthrope* avec Rousseau, nous demanderons cependant comme lui : où est l'utilité morale, où est l'enseignement? En quoi nous sentons-nous meilleurs ou plus disposés à le devenir après la lecture de ce chef-d'œuvre? Evidemment c'est ailleurs que dans l'enseignement moral que réside le mérite de la pièce.

Le *Misanthrope* est celle de toutes les comédies de Molière dans laquelle il y a le moins de parti pris par l'auteur pour ou contre tel ou tel des personnages. Dans toutes ses autres grandes pièces, l'*Ecole des maris*, l'*Ecole des femmes*, le *Tartuffe*, les *Femmes savantes*, l'*Avare*, l'intention de condamner, d'écraser par le ridicule est apparente; le plaidoyer dramatique est évident. Dans le *Misanthrope* le tableau du monde avec ses travers est reproduit avec plus d'impartialité; il semble que le poète soit resté neutre entre les personnages. Quoique le *Misanthrope* soit conçu dans le système de tous les maîtres du dix-septième siècle qui mettent en scène des types abstraits, un idéal, des caractères généraux plutôt que des personnages vivants, plutôt que des individualités, il est certain que cette comédie réfléchit la nature comme un miroir, sans nous exci-

ter pour ou contre tel ou tel acteur; en un mot, le plaidoyer ou le réquisitoire qui est caché au fond de presque toutes nos pièces classiques disparaît à peu près complètement dans le *Misanthrope*. Sans doute il y a dans cette pièce des types abstraits selon l'ancienne méthode française; sans doute les plaidoyers tiennent lieu souvent d'action et de situation dramatique, les acteurs ne s'y présentent pas avec ce caractère complexe, personnel, qui est la marque même de la vie et que nous trouvons dans Shakespeare : Philinte n'est qu'un raisonnement; chacun des marquis de la pièce n'est qu'un ridicule personnifié. Célimène seule et Alceste ont une physionomie individuelle quoique toujours représentée par lès traits généraux. Nous ne prétendons pas que le *Misanthrope* soit une pièce à la façon de Shapespeare dont les personnages ont, avant tout autre mérite, celui d'être de chair et d'os. Mais le *Misanthrope* a ce rapport avec la famille des pièces de Shakespeare et des poètes grecs, que la pièce n'est pas ostensiblement une thèse comme la plupart de nos pièces françaises et que l'auteur semble planer au-dessus de son sujet avec une sereine impartialité.

Au point de vue de l'intérêt moral que prend un poète à ses créations, on peut classer les auteurs en trois catégories : les uns, attirés surtout par l'amour du beau et le sentiment de l'idéal, éprouvent le besoin de nous faire aimer ce qu'ils aiment, et quoique la nature des choses amène forcément la peinture du mal dans leurs tableaux, ils ne recherchent

pas cette peinture et ne l'admettent que comme une ombre nécessaire pour faire ressortir le bien; leur but évident, c'est de produire dans notre cœur la sympathie, l'admiration, l'enthousiasme. Les grandes âmes chez qui la sympathie et le sentiment moral parlent encore plus haut que l'imagination, ne sauraient rester indifférentes et impartiales au milieu des personnages qu'elles inventent; elles adoptent un héros dans leur œuvre, l'entourent de leur prédilection, dirigent tout au triomphe de ses sentiments et veulent nous le faire aimer et admirer comme elles l'aiment et comme elles l'admirent : en tête de cette noble famille apparaît la sublime figure de notre Corneille.

Dans une région opposée se placent les ironiques, les esprits moqueurs qui sont frappés surtout par les côtés vicieux et difformes de la nature. Le ridicule est l'arme favorite dont ils se servent pour attaquer ce qui blesse leur intelligence; car l'attaque à force ouverte, la critique indignée appartiennent surtout aux esprits enthousiastes. Les hommes dont le regard est ainsi attiré par la laideur et par le mal sont fatalement portés à reproduire dans leurs œuvres le côté des choses qu'ils aperçoivent; la forme naturelle de cette reproduction du vice et de la difformité dans l'art, c'est la forme ironique. Or quand l'ironie a pris possession d'un esprit, elle arrive bien vite à s'adresser sans distinction au bien et au mal : c'est ce qu'ont fait les grands génies roniques, Aristophane, Rabelais, Voltaire. La co-

médie est la principale forme littéraire de l'esprit d'ironie : aussi est-il certain qu'en la prenant dans l'ensemble de son histoire elle a tout aussi souvent, plus souvent même, attaqué les vertus que les vices, les qualités estimables que les véritables ridicules. Molière, hâtons-nous de le dire, est le plus droit, le plus sensé, le plus honnête des poètes comiques. La raison, la grandeur morale de son siècle le soutenaient forcément à un certain degré de justice et de respect; il a plus rarement, et avec moins d'intention que les autres comiques, offensé les choses respectables. Sans discuter ici son caractère personnel, ses croyances, ses mœurs, questions très controversables et très difficiles, son génie le défendait par sa puissance même, par la vigueur et la sincérité de ses facultés poétiques, des plus grandes aberrations dans lesquelles sont tombés les autres railleurs. Outre ce coup d'œil critique qui s'adresse aux difformités et au mal et qui est particulier à la comédie, il avait aussi cette vue claire, sereine, impartiale des choses qui est le privilège des génies de l'ordre le plus élevé et le plus rare. En dehors des poètes enthousiastes et des poètes ironiques, de ceux qui prennent parti pour ou contre leurs personnages dans leurs créations dramatiques, il existe des génies calmes, impartiaux comme la nature elle-même et qui conservent en face du spectacle reproduit dans leurs œuvres, la sérénité et la clarté d'un miroir immobile. Quoique ces poètes ne nous saisissent pas par l'enthousiasme, comme ceux qui

d'idéal, cette impartialité qui n'exclut pas l'habitude de choisir le beau, cet équilibre tout divin des diverses facultés de l'homme, est un privilège de l'art grec, et n'a été retrouvé depuis par aucun des plus grands poètes.

Shakespeare est un puissant créateur; mais ce merveilleux génie, en réfléchissant la nature, n'a pas comme celui des Grecs le don d'exclure la difformité. La nature tout entière est reflétée dans l'art grec, mais toujours dans les conditions du beau. Dans Shakespeare et dans tout l'art moderne, les côtés difformes et douloureux de l'humanité apparaissent plus souvent et l'ironie se montre davantage. L'impartialité est en général le privilège des génies du premier ordre. Cette impartialité n'est pas habituelle à Molière, car elle est contraire à l'essence de la comédie. Mais Molière, et c'est ce qui fait sa supériorité sur tous les poètes comiques et la plupart de nos poètes français, atteint quelquefois cette région du haut de laquelle l'artiste plane sur ses créations sans s'enfermer lui-même dans aucune, sans prendre un parti, sans vouloir donner une leçon directe : c'est alors que le poète nous apprend le plus de choses, car il nous donne, à défaut d'une sentence morale, cette leçon suprême de sagesse qui consiste dans la connaissance de la nature. Le *Misanthrope* est la pièce de Molière qui témoigne le plus de cette puissante impartialité, c'est celle qui s'éloigne le plus du genre ironique; elle occupe le sommet de la comédie qui confine à l'art noble.

Son caractère étant, comme nous le croyons, de ne renfermer aucun plaidoyer, aucune conclusion précise, cette pièce doit être mise à part et au-dessus de toute l'œuvre de Molière, ce n'est pas elle qui peut servir à déterminer l'intention morale du poète et la portée de son enseignement.

Tartuffe est la pièce la plus caractéristique de la morale et de l'esprit de Molière. C'est au sujet de *Tartuffe* que Molière a reçu le plus d'éloges; non pas peut-être les éloges les plus littéraires et les plus délicats, mais au moins les éloges les plus considérables par la violence et par le bruit. Il est juste de dire que malgré les admirations grossières, haineuses, hypocrites dont cette pièce a été l'objet, elle n'en est pas moins un des principaux chefs-d'œuvre et de Molière et de notre littérature. Si elle ne possède pas au même degré que les *Femmes savantes* la perfection du langage qui fait de ce dernier ouvrage l'œuvre de style la plus étonnante du grand poète et peut-être de son siècle, la comédie de *Tartuffe* offre plus de mouvement, plus d'action, plus d'intérêt dramatique que Molière n'en a mis dans ses autres pièces. Jamais la verve, l'indignation satirique, l'éloquence ne se sont élevées si haut dans la comédie. Cette pièce offre à nos réflexions sur le genre comique un sujet d'autant plus précieux qu'elle a été célébrée pour sa haute moralité, pour son utilité immense, pour les profonds enseignements qu'elle a répandus. L'auteur de *Tartuffe* n'est pas seulement un admirable poète, c'est un grand, un

courageux citoyen, le grand honnête homme de notre littérature, etc.; il y a sur ce point chose jugée. On ne saurait donc trouver de meilleure matière que le *Tartuffe* pour apprécier à sa véritable valeur la portée morale de la comédie, de l'ironie railleuse sur l'âme humaine. L'histoire de la pièce nous aidera à pénétrer son esprit.

Les trois premiers actes du *Tartuffe* furent représentés à Versailles au mois de mai 1664 : la pièce entière parut pour la première fois au Raincy dans le mois de novembre suivant. Molière avait alors quarante-deux ans et Louis XIV vingt-six ans. Le grand roi était dans toute sa gloire, dans tout l'absolu de son pouvoir, dans toute l'ardeur de ses passions. Il n'eût été donné à personne de prévoir à cette époque, vingt ans à l'avance, ou les revers du monarque, ou le règne de Mme de Maintenon. Si l'hypocrisie fut un vice commun durant la vieillesse de Louis XIV, la cour de 1664 n'avait pas plus de prétention à la dévotion excessive qu'à l'austérité. Pour rehausser le génie de Molière et lui donner l'auréole du courage, on a souvent oublié la date du *Tartuffe* ou bien on a attribué à l'auteur le don de prophétie. C'est par prévision d'un vice qui ne florissait que vingt-cinq ans plus tard que Molière a écrit sa pièce, ayant le courage de braver ainsi à distance et prophétiquement la politique des dragonnades. Les dévots dont il s'agissait de faire justice en 1664, c'étaient les censeurs des dérèglements de la cour et des désordres du roi, c'était un parti

alors persécuté pour la franchise de s s opinions, pour son indépendance et la pureté de ses mœurs, parti qui tenait d'un côté aux nobles penseurs de Port-Royal et qui, de l'autre, par ses anciennes relations avec les chefs de la Fronde, se rendait suspect d'indépendance, autant qu'il était désagréable par la sévérité de ses mœurs.

Tel fut donc l'à-propos et le courage du *Tartuffe*. La pièce fut adoptée par toute la cour comme représailles contre ceux qui cherchaient à entraver par leurs censures les dérèglements du prince ; on allait même jusqu'à nommer entre autres mesdames de Soissons et de Navailles comme deux personnes que Molière avait eu le dessein de frapper de ridicule pour complaire à son maître. Molière qui ne s'est jamais fait faute de traduire sur le théâtre ses ennemis personnels ou simplement ses rivaux, sans leur épargner l'injustice et souvent la calomnie, n'était pas homme à reculer devantla satire des gens désagréables au monarque, dont il a été toute sa vie le plus docile instrument. Molière était dans la poésie la main de Louis XIV, comme Colbert et Louvois l'étaient dans l'administration. Tous les écrivains du temps ont payé, il est vrai, leur tribut d'admiration et de flatterie à la grandeur du prince. Molière a fait plus, il a pris constamment la défense de ses passions, de ses rancunes, de ses désordres, il a poussé la complaisance jusqu'aux plus hyperboliques régions ; nul écrivain n'a osé dire comme lui que sa mission suprême était de faire rire le roi. Louis XIV récom-

pensait Molière par une protection dont aucun autre homme de génie de son époque n'a reçu des gages aussi éclatants. Les mille anecdotes qui la constatent sont trop connues pour être répétées. Nous voudrions pour Louis XIV et pour Molière pouvoir faire honneur de cette protection à la seule intelligence et au goût littéraire du jeune roi. Louis XIV avait-il deviné dans son poète comique l'esprit le plus créateur et le plus original de son siècle? Aimait-il en lui le plus précieux fleuron de sa couronne poétique? Un mot célèbre de Boileau et du prince nous prouve combien Louis XIV était loin de reconnaître cette supériorité de Molière. Boileau, à qui le roi demandait un jour quel était le plus grand poète du siècle, répondit sans hésiter : Sire, c'est Molière », à quoi Louis XIV : « Je ne le croyais pas. » Pourquoi donc Molière entre tous, Molière comédien était-il l'objet des plus flatteuses et des plus opulentes faveurs? C'est que Molière entre tous servait le plus docilement et, ne craignons pas de le dire, le plus servilement, les passions de l'homme et les desseins du politique. C'est un triste spectacle, quoiqu'il nous soit donné par deux hommes de génie, que celui du roi de France encourageant un comédien à déverser le ridicule sur la noblesse française; triste comme celui de cette corruption de mœurs et de cet anéantissement de toutes les libertés et de tous les pouvoirs dans le pouvoir royal qui, du milieu des splendeurs de Versailles, préparait la destruction de la monarchie. Molière, comme tous les grands ironiques

de notre littérature, a été rangé avec raison parmi les précurseurs de la révolution. C'est à ce titre plus encore qu'à son talent de poète qu'il doit les hommages dont il a été accablé. Ce n'est certainement pas son génie d'écrivain que saluaient en lui les applaudissements bourgeois ou populaires du *Tartuffe*. Le petit nombre des esprits délicats comme Boileau pouvait seul apprécier ses vrais mérites.

Molière a donc eu cette singulière fortune de travailler contre les principes conservateurs de l'État sous la protection toute particulière du monarque. Il achetait la licence de tout dire contre les choses, à la condition peu honorable de flatter en tout et partout les plus mauvais sentiments de l'homme qui personnifiait alors l'absolu pouvoir. C'est là tout le secret de la protection dont *Tartuffe* fut entouré dès sa naissance par le roi et par la cour. *La ville*, c'est-à-dire ces honorables familles du Parlement et de la haute bourgeoisie qui gardaient l'austérité de mœurs et l'intégrité des croyances, la ville prit parti contre *Tartuffe* avec le clergé. Tout ce qu'il y avait alors d'esprits indépendants, s'unit contre la cour aux gens que scandalisaient le désordre des mœurs royales.

Les hommes qui, au nom de la morale et de la dignité civile, faisaient de l'opposition au pouvoir absolu de Louis XIV, tels sont donc les premiers *hypocrites* que la comédie de *Tartuffe* ait rencontrés pour adversaires. Molière obtint du roi la permission de représenter *Tartuffe* en public le 5 août 1667, sous le titre de l'*Imposteur* et en changeant

en *Panulphe* le nom de *Tartuffe* duquel on avait déja fait une injure pour les gens qu'on voulait taxer d'hypocrisie. Le lendemain de cette première représentation, le premier président de Lamoignon, le protecteur et l'ami de Boileau et du grand Corneille, le magistrat qui montra tant de courage dans l'affaire de Fouquet, M. de Lamoignon, au nom du Parlement, fit signifier à Molière la défense de jouer l'*Imposteur*. L'archevêque de Paris lança une ordonnance contre la pièce. Les courtisans continuèrent à être favorables à *Tartuffe*. Molière, à travers les succès de l'*Amphytrion*, de *Georges Dandin*, de l'*Avare*, ne cessait de solliciter le roi pour obtenir la grâce de *Tartuffe*. Le prince de Condé avait fait représenter plusieurs fois cette comédie à Chantilly ; enfin, le 5 février 1669, le *Tartuffe* fut joué publiquement, et il obtint de suite quarante-quatre représentations. Outre le Parlement et son premier président Lamoignon, outre l'archevêque de Paris, deux hypocrites et deux petits esprits se prononcèrent contre l'œuvre de Molière : Bourdaloue et Bossuet. Bourdaloue fit des allusions sévères contre la pièce dans son sermon pour le septième dimanche après la Pentecôte. Bossuet, dans ses *Maximes et réflexions sur la Comédie*, tonne avec sa grande voix *contre les impiétés* et les infamies dont sont pleines les *Comédies de Molière*. Chose étrange! pendant que la masse du clergé, du Parlement et des esprits supérieurs — comme celui de Bossuet — signalaient les dangers du *Tartuffe*, les jésuites

(Bourdaloue, à part), patronnaient la pièce auprès du roi et de la cour. Et c'est contre eux, depuis deux siècles, que l'on a dirigé cette machine de guerre !

Juste retour, Monsieur, des choses d'ici-bas.

Tels ont été les premiers défenseurs et les premiers adversaires de *Tartuffe*. La Bruyère, dans son portrait du faux dévot, lance quelques critiques très fines au *Tartuffe*. La critique de La Bruyère, comme les autres attaques, a été trouvée très malséante et relevée avec beaucoup d'aigreur ; il est demeuré bien convenu que depuis sa naissance et à perpétuité, la comédie de Molière n'a eu et n'aura d'autres antagoniste que les originaux de *Tartuffe*.

L'œuvre de La Bruyère n'en est pas moins un chef-d'œuvre, même à côté de *Tartuffe*. Voir dans le chapitre XIII, des *Caractères*, le portrait d'Onuphre. Voilà le véritable hypocrite, l'hypocrite homme d'esprit, vraisemblable, possible. A côté de ce portrait si fin et si réel, le type de *Tartuffe* paraît grossièrement chargé. Molière avec tout son génie l'a rendu maladroit, invraisemblable, impossible, pour l'avoir voulu faire plus scélérat que la vérité du rôle ne le comportait. Mais il fallait peindre la fausse dévotion comme la source de tous les crimes : il fallait inspirer une haine assez violente pour qu'elle ne fût pas très éclairée, et de façon à ce qu'il en rejaillît au moins un peu de défiance et de mépris contre la piété véritable. C'est là le procédé nécessaire de la comé-

die, car c'est elle qui est ici en cause, tout autant que Molière lui-même.

L'auteur comique est condamné à l'exagération et à une certaine grossièreté de peinture. Le talent consiste à ne pas tomber malgré cela dans la charge vulgaire. Le personnage de *Tartuffe*, au milieu des traits de génie dont il abonde, est un rôle hors nature; c'est là, en définitive, de la grosse et lourde hypocrisie, comme le pédantisme de Vadius et de Trissotin, dans les *Femmes savantes*, est lourd, invraisemblable et dessiné au point de vue des tréteaux. Entre les mains du moraliste, la peinture des caractères est plus fine, plus délicate, plus complète, plus vraie. Elle s'adresse aux esprits cultivés, aux hommes qui observent et qui pensent. L'auteur comique, même lorsqu'il est comme Molière capable de cette perfection de dessin, est obligé souvent d'y renoncer. Il est forcé de sacrifier la finesse, la profondeur, la vérité, aux effets violents, à l'exagération. Il subit les exigences du public plus nombreux, moins attentif, plus grossier auquel il s'adresse; la loi de son art est de peindre avec des couleurs tranchantes. La peinture des caractères sur le théâtre, et surtout dans la comédie, a besoin, comme la peinture matérielle des coulisses, d'être calculée pour l'œil du spectateur et faite plus grossièrement pour être vue à distance. Cette représentation des caractères participe forcément des imperfections et de l'infériorité de la peinture de décors; elle est faite pour un public placé dans une lumière artificielle et à un

point de vue de convention. Si Molière avait eu à peindre l'hypocrisie dans un livre et pour les seuls lecteurs éclairés, dans une œuvre sérieusement morale, et non pas dans une comédie, il nous eût représenté *Tartuffe* avec des tons moins crus, avec plus de nuances, plus de vérité enfin. Mais la vérité est plus fine, plus discrète : elle n'est perçue dans sa complexité que par les esprits délicats; elle n'excite pas le gros rire de la foule. Molière savait tout cela, mais les nécessités du genre l'emportaient : « Il fallait bien faire rire le parterre, » comme dit Rousseau dans sa critique du *Misanthrope*. Pour être trompé par la grossière hypocrisie de *Tartuffe*, Orgon n'est vraiment pas encore un bourgeois assez imbécile.

Il y aura toujours quelqu'un qui sera plus imbécile qu'Orgon, c'est le parterre. Le parterre n'a jamais fait défaut à *Tartuffe*, et dans son imagination il est toujours allé et il ira toujours bien au delà de la pensée de Molière, de celle au moins qu'il a exprimée. Molière prévoyait-il cette interprétation? s'il l'ignorait, il était beaucoup moins philosophe; s'il le savait, il était beaucoup moins innocent qu'on ne nous ordonne de le croire.

Les procédés particuliers au théâtre français tendent à placer les personnages plus en dehors de la la nature et plus dans l'exagération de leur caractère que les autres systèmes dramatiques, celui de Shakespeare, par exemple. Shakespeare représente l'homme tel qu'il est dans la vie réelle, c'est-à-dire

essentiellement mêlé de bien et de mal ; il peint la vie avec ses mille incidents qui ne sont pas toujours dirigés par une logique apparente ; il décrit les caractères avec ces heureuses inconséquences qui sont dans la nature et qui mélangent le rire aux larmes, l'héroïsme à la faiblesse. Les poètes français peignent des caractères abstraits, absolument bons ou absolument ridicules ; il en résulte que si dans la tragédie nos poètes atteignent à un plus haut degré de noblesse et d'idéal, leurs peintures comiques sont exposées à représenter le vice et la difformité dans des conditions plus absolues et plus monstrueuses. Ils font mieux admirer tout ce qu'ils admirent. Ils font haïr davantage tout ce qu'ils attaquent. Ils composent les types qu'ils veulent rendre odieux d'une façon qui dépasse le réel. Ils exagèrent encore ce qu'il y a de relativement faux dans la perspective dramatique. Les traits qu'ils lancent portent souvent au delà du but. Quand ils attaquent un vice, ils sont exposés à ce que l'attaque dépasse ce vice pour aller tomber sur la chose respectable qui se trouve la plus voisine. En définitive il y a très peu de comédies qui en frondant un travers n'offensent en même temps une vertu.

Un auteur comique qui serait aussi, par hasard, un vrai philosophe, un moraliste, un honnête homme comme on l'a prétendu de quelques-uns et en particulier de Molière, comprendrait ce danger de son art et ne se servirait qu'avec la plus scrupuleuse réserve de cette arme redoutable et facilement sacri-

lège. Il saurait qu'il est plus honnête et plus utile d'épargner le ridicule au pire des vices que de diffamer la moins essentielle des vertus; que la satire théâtrale étant forcée d'exagérer pour atteindre l'effet dramatique, elle doit s'interdire certains sujets qui touchent de trop près aux choses les plus sacrées. Attaquer les excès que peut engendrer l'amour du beau, l'amour de la science, de la distinction, le respect de la piété c'est une œuvre spécieuse, mais inutile à tout le moins, si elle n'est pas malhonnête. Il y a, en France surtout, un fonds d'ironie assez inépuisable contre tous les genres d'enthousiasme pour que le génie poétique ne s'emploie pas à réveiller cette ironie; elle est toujours vigilante.

Mais revenons à *Tartuffe*. Les traits lancés par le poète contre cet odieux personnage s'arrêtent-ils à la fausse dévotion? Sa pièce n'atteint-elle pas par maints côtés, le sentiment religieux lui-même; de même que dans les *Femmes savantes* le noble amour des jouissances de l'esprit, de la distinction, de la poésie sont atteints par les traits qui prétendent ne frapper que le pédantisme? C'est là une question qui, pour être jugée d'une manière complète, exigerait la discussion détaillée de chaque vers de ces deux pièces et des intentions présumées de l'auteur. Mais encore faudrait-il toujours en revenir à la question de l'effet produit et voir comment ces deux pièces sont ressenties par le public. Il est certain que ceux qui portent par avance au théâtre le mépris de la distinction, de l'enthousiasme poétique et religieux,

et c'est là le grand nombre, ne trouveront pas que *Tartuffe* ou les *Femmes savantes* dépassent le but. Mais si on interroge, aux deux extrémités de la vie intellectuelle, les juges les plus intéressants et les plus respectables, d'un côté les hommes sérieux, réfléchis, les vrais penseurs, de l'autre les âmes jeunes, naïves, innocentes, qui sont encore dans la pureté des premières impressions, on verra si les satires de Molière sont aussi inoffensives que le vulgaire des critiques nous l'affime. S'il nous est permis d'en appeler à des impressions personnelles, nous nous souvenons d'être sortis plus d'une fois du Théâtre-Français, blessé, affligé, scandalisé dans nos enthousiasmes et dans nos croyances par Molière, à une époque où nous étions bien loin de songer que nous aurions jamais à faire des dissertations et des systèmes sur la comédie. Notre affliction juvénile d'alors, les esprits les plus mûrs, les plus sérieux, les plus autorisés nous l'ont expliquée en y ajoutant leur réprobation réfléchie.

Appelons-en, du reste, à l'histoire et à l'expérience de chaque jour : quand nous avons mis de côté le petit nombre de gens studieux, éclairés, délicats, qui sont capables de discerner et de goûter dans Molière l'exquise valeur littéraire, qui voyons-nous se pâmer d'aise aux tirades contre la fausse dévotion ou le faux bel esprit ? Sont-ce par hasard les vrais dévots et les vrais beaux esprits, les gens pieux et les poètes qui s'applaudissent si fort de voir mettre au pilori Trissotin et Tartuffe? Cependant si quel-

qu'un doit détester Tartuffe et Trissotin comme des ennemis personnels, ce sont les poètes et les dévots sincères. Rien ne saurait nous être plus odieux que les gens ridicules ou méchants qui compromettent par leurs simagrées les choses que nous vénérons. En vérité, voit-on que, depuis le président de Lamoignon, Bourdaloue et Bossuet jusqu'à nos jours, ce soient les hommes connus par leur zèle sincère pour la religion qui ajent pris grand intérêt à faire représenter le *Tartuffe?* Si *Tartuffe* est, avec tant d'innocence, le véritable antidote de la fausse dévotion, il y a vraiment de quoi s'étonner que ce ne soient pas les vrais dévots qui aient fait toutes les émeutes où l'on demandait à cris forcenés la représentation de cette comédie, où on l'accueillait avec des applaudissements injurieux pour la probité de Molière.

Si Molière a écrit le *Tartuffe* avec les droites intentions qu'on lui suppose, la nature des applaudissements prodigués à sa pièce depuis deux siècles a dû le désespérer. Quel était le fond de la pensée de Molière écrivant le *Tartuffe?* Nous aimons à croire qu'avec ce fonds de naïveté, d'iréflexion, de spontanéité d'où jaillissent la plupart des œuvres de génie, même des génies ironiques, Molière ne s'est pas rendu compte des intentions, encore moins de l'effet du *Tartuffe.* S'il a eu conscience de la portée nécessaire de cette comédie, il a commis une œuvre de tartufferie transcendante, pareille à celle de l'escroc qui veut dévaliser d'honneur et d'argent la famille d'Orgon; il a donné un des premiers et des plus

éclatants exemples de la maîtresse tartufferie, c'est-à-dire de la tartufferie révolutionnaire.

Molière, le Molière dont nous connaissons l'éducation, les opinions et la vie privée, Molière mettant en cause la fausse dévotion, pouvait-il le faire avec un bien grand souci de ne pas offenser la piété réelle? Il devait s'étudier, sans doute, à n'avoir pas l'air de l'offenser, il était contraint par la force des choses à respecter les saines croyances de Louis XIV aussi bien que ses passions déréglées. Mais, vraiment, l'élève de Gassendi, sensualiste en philosophie, épicurien en morale, railleur qui n'a épargné de ses traits rien de ce qui tend à sortir du gros bon sens utilitaire, était-il bien porté par position et par nature à prendre le moindre intérêt au sentiment religieux? Pour absoudre Molière de toute intention irréligieuse dans le *Tartuffe*, il faut supposer que c'est là une œuvre tout inconsciente, toute primesautière, comme le génie en produit quelquefois. Mais du moment où Molière aura réfléchi philosophiquement au *Tartuffe*, il n'aura pu l'écrire dans un sentiment respectueux pour la vraie piété. Or, Molière, si primesautier que fût son talent, n'a pas écrit sans une conscience profonde de son but des œuvres comme le *Misanthrope*, le *Tartuffe*, les *Femmes savantes*. Il s'y montre armé de toutes pièces, avec tout ce que son génie comporte de spontanéité et de réflexion. Le courtisan, l'homme prudent et, il faut le dire, l'esprit raisonnable et pratique y tempèrent en lui le penseur épicurien, l'homme de

mœurs plus que libres ; mais au fond, l'esprit d'ironie y apparaît presque aussi radical que chez les autres railleurs, et il appartient à la même tradition.

Cette tradition, si riche dans notre langue, depuis les fabliaux du moyen âge jusqu'à Rabelais, jusqu'à Voltaire, jusqu'au chansonnier de nos jours qui a répandu tant de venin sur les objets qui avaient fait la dérision de ses devanciers, cette tradition possédait déjà divers exemplaires du type de Tartuffe qui n'ont pas été inutiles à Molière, malgré son originalité. Le *Roman de la rose*, héritier lui-même de l'ironie du moyen-âge, nous présente les incontestables aïeux de Tartuffe, dans les personnages de *Faux-semblant* et de *Papelardie*, lesquels portent comme lui la haire et la discipline : « Et si avait vestu la haire, » dit Jean de Meung. L'auteur du *Roman de la rose*, après une protestation en faveur des vrais dévots, assez analogue à celle de Cléante dans *Tartuffe*, fait la peinture des autres :

Qui les mondains honneurs convoitent,
Les grandes affaires exploitent,
Qui cherchent les grandes pitances.
Et pourchassent les accointances
Des hommes puissants, et les suivent;
Se font pauvres et pourtant vivent
De bons morceaux délicieux
Et boivent les vins précieux;
Qui la pauvreté vont vont prêchant
Et les richesses vont péchant
. . . .
La robe ne fait pas le moine.
. . . .
Bon cœur fait la pensée bonne
Robe ne l'ôte ou ne la donne.

Faux-semblant, le Tartuffe du *Roman de la rose*, est moins raffiné que celui de Molière, il étale lui-même ses perfidies :

Plusieurs par moi la mort reçurent
Qui onc ma ruse n'aperçurent.

. . . .

Trop sait bien mes habits changer.
Prendre l'un et l'autre étranger;
Je suis chevalier, je suis moine,
Je suis prélat, je suis chanoine,
Suis chatelain, suis forestier,
Enfin je suis de tout métier :
Ici prince, là je suis page
Et je sais parler tout langage.
Et vais par toutes régions
Courant toutes religions (de couvent en couvent)
Mais de religion, sous faille,
Je prends le grain, laisse la paille
Pour gens aveugles, j'y habite
Je n'en prens sans plus que l'habit.

. . . .

Je sais faire choir dans mes pièges.
Bonnes gens par mes privilèges :
Je puis confesser et absoudre.

C'est absolument Tartuffe :

Je vous puis dissiper ces craintes ridicules,
Madame, et je sais l'art de lever les scrupules.
Le ciel défend de vrais certains contentements
Mais on trouve avec lui des accommodements.

Avant d'engendrer Tartuffe, *Faux-semblant* donne le jour à la fameuse *Macette* de Mathurin Régnier, son chef-d'œuvre, et le modèle le plus direct de Molière, qui en a imité maint détail dans plusieurs de ses pièces :

La fameuse Macette à la cour si connue
Qui s'est aux lieux d'honneurs en crédit maintenue

Et qui depuis dix ans, jusqu'à ses derniers jours
A soutenu le prix en l'escrime d'amour.

. . . .

Lasse, dis-je, et non soule, enfin s'est retirée,
Et n'a plus d'autre objet que la voûte éthérée.

. . . .

Elle a mis son amour en la dévotion.

. . . .

Son œil tout pénitent ne pleure qu'eau bénite, etc.

La satire de Régnier est, pour la verve, au moins égale à *Tartuffe;* elle est plus vraie comme peinture de caractère et de mœurs, car Régnier n'avait pas à subir, en peignant Macette, les nécessités du théâtre.

Molière en héritant de cette tradition ironique du faux dévot, toute naïve et sans véritable fiel chez ses devanciers, était forcément entraîné à en changer le caractère, par sa nature de poète réfléchi et, de plus, libre penseur. Son *Tartuffe* donne la main au *Mahomet* de Voltaire, que Voltaire appelait lui-même, avec une si profonde ignorance de l'histoire, un *Tartuffe les armes à la main*. Certes, il y a loin de Molière, pour les intentions avouées et pour l'effet moral, aux esprits subversifs du dix-huitième siècle. Mais ce que Molière a de plus sage, de plus respectueux, de plus raisonnable que ces hommes, il l'a forcément respiré dans l'esprit de son siècle qui venait en aide à toutes les facultés élevées et savait anoblir et discipliner même la comédie. Dans ses propres sentiments, ceux que ses mœurs et son éducation philosophique nous révèlent, comme aussi dans le fonds même du génie comique, Molière ne

pouvait rien trouver, si ce n'est sa prudence de courtisan qui l'alarmât sur la portée de ses railleries en des matières aussi respectables que le sentiment religieux.

Quand il s'agit de toucher à des choses aussi graves que les croyances et les pratiques religieuses, de blesser les sentiments qui portent l'esprit humain à s'élever au-dessus des besoins et des plaisirs matériels, à rechercher le beau sous toutes ses formes, il faut des mains bien pures, des âmes qui aient fait leurs preuves de foi en Dieu et d'amour de l'idéal. Une censure de la fausse dévotion me toucherait dans la bouche de Bossuet, de Fénelon et de Bourdaloue. Je m'en défie et je suis tenté de la mépriser dans la bouche d'un comédien, fût-il Molière. Qu'un poète, épris de l'idéal, vivant dans les régions du spiritualisme et des nobles spéculations, songe un moment à rappeler aux âmes enthousiastes comme la sienne, que l'homme, dans l'intérêt de l'esprit même, doit payer un tribut à d'autres besoins qu'aux besoins de l'esprit, je croirai à sa raison désintéressée. Mais je ne pourrai pas m'empêcher de penser que c'est faire un triste emploi d'un génie d'écrivain comme celui de Molière, que de l'employer à nous rappeler que l'homme :

Vit de bonne soupe et non de beau langage.

C'est là une vérité que personne n'est disposé à oublier dans aucun temps, pas même dans le temps de Molière ; une vérité qui, à certaines époques, de-

vient le seul principe politique, religieux et littéraire des nations. Quand ces époques sont venues, c'est une grande ressource, à l'usage de tous les matérialismes, que ces sentences qui, pour être frappées au coin du génie, n'en sont pas moins du plus détestable aloi. En général ce sont des préceptes de cette utilité et de cette force que les grands railleurs et la comédie ont mis en circulation.

Quels ont été les fruits de *Tartuffe*, cette prédication si courageuse contre l'hypocrisie et si respectueuse pour la vraie dévotion ? Je vois bien que, depuis l'existence du *Tartuffe*, sa représentation a toujours été demandée à grands cris par les esprits forts de la rue Saint-Denis et de la province, toutes les fois qu'on préludait à quelque émeute contre l'évêque, le préfet ou le lieutenant de police. La génération qui nous a précédés se rappelle encore avec quelle ferveur les sectateurs du Dieu des bonnes gens allaient applaudir *Tartuffe* pour faire pièce au gouvernement débonnaire d'alors. Dieu sait quelle provision de moralité, de spiritualisme et de dévotion vraie, ils emportaient des vers de Molière ! Il est resté bien établi, depuis *Tartuffe* que le vice le plus dangereux pour la société c'est la fausse dévotion, et qu'il n'y a d'hypocrisie que l'hypocrisie religieuse. Le Tartuffe de Molière a pu, en effet, depuis deux siècles, capter quelques héritages et séduire quelques servantes ; mais que n'ont pas fait ces innombrables familles de Tartuffes, parfaitement pures de toute dévotion vraie ou fausse, et dont les hypocrisies ont travaillé d'au-

tant plus à l'aise, que le Tartuffe dévot, grâce à Molière, attirait tous les regards et détournait tous les soupçons. Nous n'en finirions plus à énumérer tous les Tartuffes qui ont vécu et prospéré, qui vivent et prospèrent à l'abri du paratonnerre que Molière a dressé pour eux dans ce type du faux dévot. Le dénombrement serait trop long et la critique plus dangereuse qu'elle ne l'a été pour le courageux Molière. Molière a eu cet art, celui des grands ironiques qui ont attaqué avec le plus d'acharnement les principes sociaux, l'art de se placer commodément sous la protection des choses mêmes que l'on veut démolir. C'est ainsi que Rabelais meurt tranquillement dans la bombance de sa cure de Meudon. Pendant ce temps-là on brûlait autour de lui des gens, qui, en attaquant les abus ou les choses respectables auxquels Rabelais faisait la guerre par l'ironie, n'avaient eu de plus que lui qu'un seul tort, celui d'agir par l'enthousiasme et par la foi, au lieu de procéder par la raillerie. C'est ainsi que Voltaire flatteur des rois, des courtisans et des courtisanes, travaillait à son œuvre de démolition aux applaudissements de ceux qui devaient crouler les premiers. Il y a là, sans doute, beaucoup d'adresse, mais un peu moins de courage et surtout de dignité. Les intentions de Molière, hâtons-nous de le dire, n'avaient pas la même portée : aussi sa besogne de flatteur à outrance de Louis XIV n'a-t-elle rien d'aussi révoltant. Presque tous les écrivains de son siècle ont flatté comme lui le grand monarque, et c'était de très bonne foi. Il faut dire cependant qne Louis XIV,

si adulé, ne l'a jamais été d'une façon plus absolue et plus servile que par Molière. Les autres grands poètes du temps ont mieux su garder leur dignité dans la flatterie; toutes les passions du roi ont trouvé dans Molière un auxiliaire complaisant. Nous venons de voir l'origine du *Tartuffe*. Tout le monde connaît le but moral de l'*Amphytrion*, il s'agissait de prouver aux maris récalcitrants :

Qu'un partage avec Jupiter
N'a rien du tout qui déshonore.

C'est à ce prix que Molière achetait la faveur de faire jouer *Tartuffe*. C'est chèrement payé, même pour une aussi grande œuvre.

On a reproché quelquefois leurs pensions aux poètes du règne de Louis XIV. Corneille est mort très pauvre, Racine dans la médiocrité. Molière seul avait fait une fortune considérable dont il usait du reste noblement ; il avait trente mille livres de rente ce qui en valait bien cent de nos jours. Avec la faveur du roi, la fortune, la renommée, il a vécu malheureux ; il était d'humeur triste et chagrine. On a fait la même remarque au sujet de la plupart des auteurs comiques et des railleurs célèbres. On n'a voulu voir dans cette mélancolie, que la tension prolongée d'un esprit observateur. Les grands génies de la philosophie, de la haute poésie ont sujet d'être aussi absorbés que les railleurs par le travail de la pensée ; leur humeur dans le cours de la vie est, cependant, plus souriante et plus gaie. D'où viennent donc cette tris-

tesse et cette amertume répandues dans l'âme et sur le visage des railleurs? Il y a peut-être dans ces âmes un sentiment de leur infériorité. Cette contemplation habituelle des travers, des ridicules, des difformités, cette direction de l'esprit du côté du mal, qui est la source de leur inspiration, devient leur supplice. Ils ne peuvent songer sans envie à ces régions sereines de l'enthousiasme d'où le génie railleur les a bannis. Si puissante que soit leur nature, si riche que soit leur imagination, si merveilleux que soit leur style, si grande que soit leur renommée, ils sont à plaindre. En mettant à part toute question morale et religieuse, ce ne sont pas là de nobles et saintes figures que l'on puisse aimer avec passion. Peut-on d'ailleurs sérieusement attribuer à la peinture du mal et des difformités, le pouvoir de nous enseigner le bien et le beau? Nous ne croyons pas à cet enseignement par les contraires. On peut se moquer d'un travers sans se douter de la vertu qui y correspond. Il est malheureusement vrai qu'à force de voir la laideur et le mal l'homme s'y accoutume.

Il n'y a donc qu'une seule manière d'instruire, c'est de montrer le bien et le beau partout et toujours. Toutes les grandes actions sortent de l'enthousiasme; pas une bonne action de l'ironie. La raillerie peut divertir, elle n'enseigne rien. C'est en vain que Molière a été le plus puissant des poètes de son siècle, le plus original, le plus grand écrivain; nous admirons sans réserve son art et son style; mais

qu'on ne vienne pas nous parler, à propos de ses comédies, d'action utile et d'enseignement, nous n'y trouvons pas une nourriture saine, propre à fortifier l'âme et à l'agrandir, nous ne découvrons pas, dans toutes ses pièces, la substance morale d'une seule page du grand Corneille.

VI

LAMARTINE

I

La poésie de Lamartine.

On peut, dès aujourd'hui, parler de Lamartine comme d'un ancien; sa poésie n'est pas seulement méconnue de la génération présente, on peut la dire inconnue. Elle est entrée, comme celle de Racine et de Virgile, dans le domaine des rares lecteurs studieux et délicats qui restent encore dans la société française. Le nouveau monde, ouvert par le 2 décembre, continué par la Commune de Paris et par la démocratie de 1871, n'a plus une pensée, plus un sentiment, plus un rêve commun avec ces poèmes incomparables en noblesse, en élégance, en élévation

religieuse. On peut répéter, au sujet de Lamartine, ce que disait M. Gladstone, au centenaire de Walter Scott : « S'il n'est plus de mode dans certaines classes, c'est leur malheur et non le sien. »

Des lectures poétiques qui ont succédé aux *Méditations*, aux *Harmonies*, à *Jocelyn*, et qui vont disparaître à leur tour dans l'épaisse nuit de la démocratie, nous ne dirons en ce moment qu'une chose, c'est que, malgré le succès, malgré la gloire de ces œuvres, nous serions désolé d'en être l'auteur. Avant toute chose, même avant le génie, nous plaçons la raison et l'honnêteté. Ce que nous demandons d'abord à un poète, c'est de ne pas abaisser l'âme de ses lecteurs ou donner le vertige à leur esprit.

Avant tout autre jugement sur la poésie de Lamartine, nous affirmons qu'elle est la plus saine, la plus noble, la plus élevée de toutes les poésies de notre siècle. Si l'on n'a le droit de s'appeler un critique qu'à la condition de ne pas admirer, de ne pas aimer profondément, ouvertement l'homme dont on parle, qu'on nous refuse ce titre à propos de Lamartine, et qu'on le réserve aux poètes, aux hommes politiques rongés, à son endroit, par quelque jalousie et quelque rancune secrètes.

Au milieu de l'oubli et de l'ingratitude qui frappent la mémoire de Lamartine, de l'étrange inintelligence et des préférences déplorables qui, depuis trente ans, ont écarté ses œuvres des mains de la jeunesse et des femmes elles-mêmes, nous nous présentons hardiment comme son apologiste.

L'admiration et l'amitié ne détruisent pas, que je sache, la probité littéraire ; ce sont les sentiments contraires qui produisent l'injustice. Il faut qu'un juge soit désintéressé, et il n'y a pas de sentiment plus désintéressé que l'admiration.

On va peut-être nous accuser de plaider à notre insu une cause où nous serions partie. Le plus grand critique de notre temps, un excellent critique à coup sûr, quand il jugeait autrement qu'avec ses passions cachées, et c'était rare, nous interdit de parler de Lamartine. Dans un article plein de tout son fiel matérialiste et bonapartiste de 1860, il a voulu nous donner le coup de grâce ; il a cru nous faire une profonde blessure en nous appelant un *Lamartine de province*. Pour être de province, nous en sommes, Dieu merci, et de la plus reculée. Si nos vers valent par quelque chose, c'est que pas un d'entre eux n'a été écrit à Paris, et pour complaire aux mille dépravations de ce cerveau surexcité et ramolli. Pour être un Lamartine, à quelque degré que ce soit, nous n'osons pas le prétendre ; et si l'injure de Sainte-Beuve est méritée, nous l'acceptons comme la plus haute récompense. Oui, nous sommes de province et l'ami de Lamartine. La poésie de ce grand homme n'est-elle pas aussi tout ce qu'il y a dans l'univers de moins parisien ? j'en donnerais mille preuves ; une suffit. Voyez avec quelle ardeur et quelle constance tout Paris se précipite depuis un quart de siècle, aux lieux que fréquente la muse d'Alfred de Musset ! Si Lamartine est encore lu quelque part, c'est dans une

famille, c'est dans un manoir très arriéré de la province.

C'est donc un provincial qui va parler de la poésie de Lamartine ; le maître sera jugé par un disciple. Il n'y a de notre part, ni trop d'orgueil, ni trop d'humilité à prendre ce titre. Se déclarer disciple, ce n'est ni prétendre aux qualités du maître, ni se reconnaître vassal et faire abandon de sa personnalité. Lamartine est d'ailleurs le plus libéral des maîtres. Pas de chef d'école, si ce mot pédantesque peut s'appliquer à son aimable et facile génie, dont le joug soit plus léger. Il n'impose aux siens ni procédé, ni système, ni recherche, ni parti pris d'aucun genre. Il n'a d'autre méthode que l'inspiration, l'émotion sincère, l'impression vraie en face de la nature. L'exemple qu'il donne dans sa façon d'écrire n'est pas facile, j'ose même ajouter n'est pas bon à suivre. Lamartine improvise trop souvent ; il dédaigne trop le travail ; l'effort lui est inconnu. Or, dans l'œuvre d'art comme dans l'œuvre morale, dans la vertu comme dans le génie, l'effort a sa part nécessaire ; pas de perfection sans quelque peine pour l'atteindre.

Lamartine ignore l'étude et se passe de l'effort ; il n'a pas eu de maître et il n'est guère propre à en servir. Il vous prend sur ses ailes et vous emporte dans l'idéal si l'on consent à le suivre. C'est un guide à la façon de Virgile, conducteur de Dante ; ce n'est pas un professeur de rime riche, d'épithète ronflante, d'antithèse et de métaphore à outrance. Il a dit de lui-même en toute justesse :

Jamais aucune main sur la corde sonore
Ne guida dans ses jeux ma main novice encore;
L'homme n'enseigne pas ce qu'inspire le ciel;
Le ruisseau n'apprend pas à couler sur sa pente,
L'aigle à fendre les airs d'une aile indépendante,
L'abeille à composer son miel.

Je chantais, mes amis, comme l'homme respire,
Comme l'oiseau gémit, comme le vent soupire,
Comme l'eau murmure en coulant.

D'un maître qui s'annonce en termes pareils, on ne reçoit d'autre consigne que celle-ci : le naturel et l'indépendance. Et cependant c'est un maître, c'est un guide, un inspirateur, un modèle, et il est doux pour ceux qui l'ont aimé de se ranger à sa suite dans le cortège de la muse et de proclamer hautement les dons qu'ils ont reçus de lui.

Une des choses que nous comprenons le moins et que nous méprisons le plus dans la société que la démocratie nous a faite, c'est ce mesquin orgueil de tant de gens qui croient se grandir en se disant des parvenus sans aïeux, sans famille, sans initiateurs, seuls artisans de leur intelligence ou de leur fortune et créateurs d'eux-mêmes. La plupart du temps l'œuvre est digne de l'ouvrier; ces êtres sans pères sont simplement des monstres et n'engendrent pas. La littérature comme la politique de notre temps est en proie à ces parvenus difformes, *prolem sine matre creatam;* c'est la génération dite spontanée qui se forme sur les cadavres.

Au premier petit succès de ses vers, de son tableau ou de sa prose, un auteur s'empresse de rompre tout

lien avec ses devanciers ; il n'est plus le disciple, l'initié, le successeur de personne. On l'insulte si on lui trouve un air de famille avec un de ses aînés. Il ne relève d'aucune tradition ; il est le premier de sa race, et se déclarant parvenu, il se croit chef de dynastie. Il y a là autant de sottise que d'orgueil : légitime ou bâtard, on est toujours fils de quelqu'un, et on a pour père un honnête homme ou un drôle. Il y a cela de beau et de bon dans la famille intellectuelle, c'est que l'on y choisit ses aïeux et qu'on est coupable d'en choisir de mauvais.

Par quel prodige de maladroit orgueil, de sécheresse de cœur et d'ignorance de la vraie vie intellectuelle, tant de gens se privent-ils de la douceur d'avoir des maîtres, des aïeux selon l'esprit et de porter à quelqu'un de leurs contemporains une tendresse, une reconnaissance filiale ! Il y a tant de charme et tant d'utilité dans ce sentiment de famille appliqué à la famille des âmes ! C'est comme le bonheur d'aimer, d'écouter, de vénérer un père selon le sang ; malheureux qui n'a pas connu le sien, misérable qui le renie !

Le maître de qui nous sommes fier de relever, nous permettrait-il de prendre vis-à-vis de lui cette attitude filiale ? Nous osons le croire : il nous a toujours traité comme un membre de sa famille. Nous en remplirons les devoirs. Les juges ne manquent pas à Lamartine et les ennemis non plus. Ce qu'il lui faut, c'est un second et un témoin.

Nous n'étudions ici que sa poésie ; mais en pré-

sence de tant d'erreurs, de rancunes et de calomnies, est-il possible d'omettre entièrement une grande part de sa vie et de sa gloire, la politique? Nous aurions l'air de le condamner et de le laisser en pâture à l'ingratitude et à la sottise démocratique et bourgeoise.

La vie politique de Lamartine veut être étudiée à part et longuement; nous ne ferons qu'y toucher pour écarter en passant des préventions et des haines qui ont rejailli sur son œuvre littéraire. Lamartine est condamné comme l'auteur principal, au moins comme un des grands coupables de la révolution de 1848. S'il a commis cette faute, je voudrais bien savoir quels sont les justes qui ont le droit de l'accuser! C'est du parti orléaniste que lui sont venues jusqu'à sa mort les attaques les plus âpres et les plus persistantes. Où sont les orléanistes innocents de la révolution de 1830? Il y a mieux à dire : Où sont les orléanistes entièrement purs du 24 février? Que ceux qui n'ont contribué à cette catastrophe ni par leur aveugle entêtement à retenir le pouvoir et à refuser les réformes les plus sensées, ni par leur aveugle ambition à poursuivre le portefeuille au prix de l'abdication du monarque et des blessures faites à la dynastie, que ceux-là seuls qui se trouvent sans reproches vis-à-vis des deux monarchies libérales se lèvent contre Lamartine. Quant aux révolutionnaires de juillet, livrés par leurs lourdes fautes ou leur indigne complicité aux révolutionnaires de février, qu'ils s'accusent eux-mêmes de leur chute et de celle des Bourbons!

A ceux des légitimistes qui font au poète un crime de la république de 1848, je dirai de même : Si vous n'avez pas trempé dans la coalition démocratique et bonapartiste contre la monarchie d'Orléans, dans les grossières et ridicules injures prodiguées par la presse à cette noble famille, si vous n'avez pas fait à ce pouvoir libéral et conservateur, malgré sa coupable origine, une opposition systématique et une guerre à outrance, si vous n'avez pas demandé le suffrage universel et l'appel au peuple, il vous est permis de trouver mauvais que Lamartine n'ait point proclamé la régence de la duchesse d'Orléans ou la royauté du comte de Chambord. Quant aux bonapartistes, au parti de la conspiration permanente, qui, de 1814 à 1872, n'a vécu que de complots, même quand il a régné, on ne discute pas avec lui plus qu'avec cette portion de la démocratie qui n'a pas trouvé Lamartine assez républicain. Ces hommes-là sont la force brutale ; lorsqu'ils sont les maîtres il faut bien les subir, mais en frémissant et si toute défense est épuisée ; lorsqu'ils sont à terre, il faut les museler fortement pour les empêcher d'aboyer et de mordre. Ce n'est que vis-à-vis des honnêtes gens que nous sommes soucieux de l'honneur de Lamartine : que ceux-là seuls qui sont sans péché politique jettent la première pierre à ce grand citoyen. Veuillez nous dire quel homme d'État, orateur, ministre, chef du pouvoir, a fait mieux que lui ? Depuis ces quelques semaines où il a gouverné la France, comme Périclès gouvernait Athènes, par la seule puissance de

la parole, jusqu'à cette année 1872, nous ne voyons pas que quelqu'un ait réussi comme Lamartine à renverser sans effusion de sang le socialisme et le drapeau rouge. Est-ce le général Cavaignac, est-ce Napoléon III, est-ce M. Rouher, est-ce M. Thiers lui-même qui ont mieux mérité de la France avec moins d'ambition, avec un plus parfait désintéressement?

Mais revenons au poète, et soyons à lui pleinement.

Qu'était la poésie en France lorsque apparut Lamartine? Obligé de passer rapidement sur ce sujet, je crains d'être injuste par omission autant que par sévérité. Il y a des noms respectables à divers titres parmi les écrivains en vers qui, sous le premier empire, achevaient le dix-huitième siècle. La grande renommée qui accompagna Delille jusqu'à son tombeau, pour y descendre avec lui, tenait sans doute à la pénurie où l'on était alors de véritables poètes : on trouve cependant chez lui quelques traits d'une couleur juste et vive et quelques éclairs de sentiment. Mais il aurait fallu un talent autrement vigoureux que le sien pour triompher de l'impossibilité de ce genre qu'on appelait alors la *poésie descriptive*. Ce système de composition et le style à périphrases qu'on y employait sont également faux. Ce n'est pas qu'on doive poser en règle absolue l'emploi du mot direct et des termes crus, comme l'ont fait quelques modernes. André Chénier a suffisamment prouvé, sous le règne même de Delille, quelles charmantes ressources et quelle vraie poésie on peut tirer de la périphrase. Mais ce que les contemporains de Delille et cet écri-

vain lui-même estimaient le plus dans cette façon de décrire, c'était la difficulté vaincue, le tour de force; en un mot, tout ce qu'il y a au monde de plus exclusif de la véritable poésie.

Je ne voudrais pas traverser cette époque sans donner un respectueux souvenir au grand caractère de Ducis, ce noble poète qui sut se tenir debout quand les rois mêmes étaient courbés, et qui a droit d'être nommé, non, certes, pour le talent, mais pour le courage, à côté de Chateaubriand et de Mme de Staël. Le théâtre n'a pas conservé de lui une pièce tout entière, mais ses tragédies nous offrent bien des scènes qui mériteraient de survivre.

L'élégance, l'exquise raison, le naturel et la délicatesse font de M. de Fontanes celui des poètes de ce temps qu'on pourrait peut-être aujourd'hui relire avec le plus de plaisir.

J'en passe un grand nombre, non pas des meilleurs; je devrais m'arrêter sur Lebrun, Parny, Millevoye. On a quelquefois prononcé leurs noms à propos de Lamartine, parce qu'ils ont fait des odes et des élégies, mais ce n'est pas chez eux que nous découvrirons les premiers germes de la poésie des *Méditations*. Lamartine a d'autres ancêtres que ceux-là, si l'on peut rattacher à des modèles ce génie si spontané et si personnel.

Les écrivains que nous venons de citer et le groupe assez nombreux des versificateurs de la révolution et de l'empire possédèrent une foule de qualités estimables; plusieurs eurent d'heureux éclairs et

d'heureux hasards. Il y a entre eux une certaine diversité, malrgé la monotonie dont on accuse justement cette époque. Ce n'est pas l'uniformité de style qui caractérise le mieux cette famille; ce qui distingue par dessus tout les poètes de l'empire, c'est l'absence de poésie. Je dois ajouter l'absence de style et l'absence d'imagination. Les survivants de cette époque, durant la période ouverte par Lamartine et Victor Hugo, se piquaient, peut-être avec raison, d'avoir beaucoup plus de grammaire que les novateurs et beaucoup plus de rhétorique. Mais la correction la plus sévère ne donne pas le style. Et combien de qualités rares et charmantes pourrais-je énumérer qui ne donnent pas la poésie? L'esprit, le goût, la finesse, la raison, la grâce, le cœur lui-même, en leur plus complet assemblage, ne suffisent pas toujours à faire un poète, et ces dons peuvent lui manquer tour à tour, sans laisser une lacune très apparente dans son génie.

Aux yeux de bien des critiques et d'une foule d'hommes distingués, la poésie n'a rien en soi qui la distingue essentiellement de la prose, n'était la forme du vers. Je suis de ceux qui pensent qu'elle est quelque chose de très réel et de très indépendant de certaines qualités de l'intelligence qui lui sont peut-être supérieures, mais qui ne réussissent pas à la remplacer. Je crois à l'existence de cette force particulière, comme je crois au principe intime auquel je vais la rattacher, sans essayer aujourd'hui de la définir autrement.

En dehors et au-dessus de la sensibilité, de l'intelligence, de la volonté, plus ou moins vives chez chacun de nous, je suis contraint de reconnaître une force générale plus ou moins intense chez les sujets divers et que j'appellerai l'âme, sans la confondre toutefois avec cet élément immortel de la personnalité humaine qui porte le même nom.

Si je cherchais à déterminer quel est en nous le principe spécial de la poésie, ce n'est ni dans le cœur ni dans l'imagination que je le placerais; je n'en ferais pas davantage une résultante des plus rares facultés de l'esprit; je le rattacherais à l'âme elle-même dans ce qu'elle a de plus profond et de plus mystérieux.

Lamartine, après les versificateurs du dix-huitième siècle, a ressuscité la poésie morte, parce qu'il a fait rentrer l'*âme* dans la poésie. Il est à mes yeux le plus grand poète de notre temps, parce que, sans disputer sur les qualités accessoires qui peuvent se montrer plus actives chez d'autres que chez lui, il est, par dessus tout, le poète de l'âme.

S'il faut lui chercher des inspirateurs directs, des initiateurs parmi ceux qui l'ont immédiatement précédé, je ne saurais les trouver parmi ceux qui écrivaient en vers avant lui et autour de lui. On a fait ressortir, pour diminuer son originalité, quelques notes semblables aux siennes et qui se rencontrent par place dans les élégies amoureuses ou mélancoliques qui avaient cours durant sa jeunesse : on cite Parny et Millevoye. C'est toujours en lisant des

poètes, et surtout des contemporains, que l'envie nous prend de rimer. L'esprit le plus original ne saurait se défendre, dans ses premiers pas, de certaines allures qui se ressentent des allures communes à tous. Le jeune Lamartine avait lu, sans s'y attarder beaucoup, j'imagine, les élégiaques et les autres poètes en vogue à sa sortie du collège; il a pu s'en souvenir quelque temps pour ses rimes et pour sa prosodie; mais comment leur aurait-il emprunté autre chose, quand sa pensée va directement à l'encontre de la leur, quand il affirme tout ce qu'ils ont nié, quand il nous conduit en mille régions qu'ils ignoraient? C'est de quelques prosateurs illustres, chez qui s'était réfugié le spiritualisme au dix-huitième siècle et qu'un souffle de poésie avait traversés, c'est de Jean-Jacques Rousseau, c'est de Bernardin de Saint-Pierre, c'est par dessus tout de Chateaubriand qu'émane l'auteur des *Méditations* en tout ce qui n'est pas lui-même, en tout ce qu'il a reçu de la tradition littéraire et des influences de l'air ambiant.

Ce qu'il a reçu est bien peu à côté de ce qu'il apporte; car son trésor à lui, c'est la divine mélodie, c'est la lyre elle-même, c'est ce qui chante et ce qui s'envole, c'est le souffle qui monte, ce sont les ailes qui planent dans l'infini. Mais, cependant, s'il a été la voix la plus enchanteresse, le grand poète de cette renaissance de l'âme tuée par les encyclopédistes, il n'a pas été l'initiateur; un autre que lui a tiré la poésie du néant où le dix-huitième siècle l'avait

» plongée et a rallumé le flambeau du sentiment religieux, seul principe de toutes les résurrections morales.

Chateaubriand reste à l'entrée de ce siècle comme le père et l'ancêtre commun. Disons-le hautement, car sa gloire, à lui aussi, a besoin d'être vengée. Le même fiel qui s'est répandu plus tard sur Lamartine a été versé sur le grand Breton. Notre poète lui-même, cette âme si généreuse, si pure de toute envie et de tout venin, s'est quelquefois montré injuste pour l'initiateur qui lui a transmis le flambeau. Que la poésie des *Méditations*, des *Harmonies*, de *Jocelyn*, portée comme elle est par le souffle du rythme et les ailes de la mélodie ait dépassé celle de *René*, ce n'est pas nous qui le contesterons; mais René, dans sa majestueuse solitude, conserve vis-à-vis de tous ses frères la puissante physionomie d'un chef de race : il a droit de préséance.

Atteint le premier de la nostalgie céleste, il avait montré à ses frères le chemin de l'infini. Lamartine a écrit, en 1818 :

Que ne puis-je, porté sur le char de l'aurore,
Vague objet de mes vœux, m'élancer jusqu'à toi!
Sur la terre d'exil pourquoi resté-je encore?
Il n'est rien de commun entre la terre et moi.

Quand la feuille des bois tombe dans la prairie,
Le vent du soir se lève et l'emporte aux vallons;
Et moi je suis semblable à la feuille flétrie :
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons!

Le dix-huitième siècle s'achevait à peine quand Chateaubriand s'écriait :

« Souvent j'ai suivi des yeux les oiseaux de passage qui volaient au-dessus de ma tête. Je me figurais les bords ignorés, les climats lointains où ils se rendent ; j'aurais voulu être sur leurs ailes. Un secret instinct me tourmentait, je sentais que je n'étais moi-même qu'un voyageur ; mais une voix du ciel semblait me dire : Homme, la saison de ta migration n'est pas encore venue ; attends que le vent de la mort se lève, alors tu déploieras ton vol vers ces régions inconnues que ton cœur demande.

« Levez-vous vite, orages désirés qui devez emporter René dans les espaces d'une autre vie. »

A vingt ans de distance, l'*Isolement*, de Lamartine, est-il autre chose qu'un mélodieux écho de cette grande voix?

Rien n'est plus déplorable que ces sévérités, que ces injustices des hommes de génie vis-à-vis les uns des autres, rien n'est plus affligeant pour les humbles disciples qui ont besoin de les aimer tous et de tous les admirer. De toutes les pages qu'a écrites Lamartine, sans en excepter certaines pages d'histoire que nous déplorons, il n'en est pas une plus triste pour nous que celle de ses entretiens où le grand ancêtre est si cruellement dénigré. L'ingratitude envers les aïeux, le mépris du passé et des traditions de la race est un des vices qui nous révoltent le plus. C'est, chez les nations et dans les familles, le premier symptôme de l'irrémédiable décadence. De la part d'un homme de génie à l'égard de l'un de ses pairs, c'est de plus une maladresse

qui infirme sa propre gloire. Je veux ne voir, dans les duretés de Lamartine pour le maître de notre siècle, qu'un mouvement d'impatience contre la critique, trop portée à rabaisser l'originalité de chacun, à signaler les traces d'imitation dans les œuvres les plus spontanées. Cet amer jugement, le seul qui soit tombé avec tant d'injustice de la plume trop indulgente de Lamartine était bien inutile, si c'est une revendication d'originalité. L'auteur des *Harmonies* et de *Jocelyn* est de ceux qui peuvent se dire : Moi aussi je suis un ancêtre! Il avait tout à gagner à ne pas ébranler, dans une génération aussi peu respectueuse que la nôtre, le sentiment de la piété filiale et le culte que l'on doit aux maîtres.

Quelle critique un peu équitable et sérieuse, après avoir rapidement constaté, de Chateaubriand à Lamartine, la transmission de certaines idées et quelques traits de famille, ne reconnaîtrait les dons spéciaux, la nouveauté et l'énergie personnelle du poète? Ce n'est pas seulement le don de la lyre et de la parole chantée qui marque l'originalité de *Jocelyn* en face de *René*. Les plus grands prosateurs n'ont jamais pu s'approprier, quand ils l'ont essayé, cette musique mystérieuse des vers. Nous admettons néanmoins que la faculté de s'exprimer dans ce divin langage ne suffit pas pour attester une source d'idées propres et l'esprit de création. Mais Lamartine diffère de son glorieux aîné par autre chose que le rythme et la mélodie, et sa nouveauté ressortira de la première analyse d'une de ses pages.

N'est-on pas d'ailleurs beaucoup trop porté, en général, à voir en toute chose des traces d'imitation et des redites? La critique hebdomadaire et les lecteurs superficiels sont surtout frappés des ressemblances; les différences n'apparaissent qu'aux esprits plus attentifs et plus clairvoyants. Partout où il y a des marques de talent, il y a aussi une veine originale, si mince qu'elle soit. Un sérieux observateur sera contraint à dire, malgré le vieil adage, qu'il y a toujours du nouveau sous le soleil. L'incontestable beauté est une preuve de la nouveauté chez un poète, et son œuvre est plus originale dans la mesure où elle est plus belle.

Il y a, dans la formation des hommes de génie, quelque chose de plus qu'un engendrement de l'un par les autres, quelque chose de plus qu'une transmission ou qu'une métamorphose. Nous n'admettons pas, dans le monde moral, la transformation des âmes et des idées plus que nous n'admettons la transformation des espèces dans le monde végétal. Est-ce donc par une génération spontanée qu'apparaissent les grands artistes et les penseurs originaux? Je crois, pour cette genèse des esprits comme pour la genèse terrestre, à la création divine, à la création chaque jour continuée qui fait, de toute nouvelle espèce et de tout nouveau génie, un acte particulier du Créateur. Chaque fois qu'un grand artiste, qu'un grand poète se révèlent, je sais qu'ils ont été conçus selon des lois éternelles, les mêmes pour toute création morale; mais je vois dans tout homme de génie,

comme dans la Minerve antique, une force directement émanée du cerveau divin et qui vient au monde armée de pied en cap, sans rien emprunter à l'arsenal commun ; assez riche, au contraire, en énergies de toutes sortes pour apporter aux hommes des instruments nouveaux et des facultés inconnues. Il y a ainsi dans tout artiste, dans tout penseur de génie, comme un jet nouveau de la spontanéité divine. L'influence des milieux où il se produit, l'état social, la race, le climat, le tempérament, l'éducation, toutes ces circonstances extérieures sur lesquelles on insiste aujourd'hui de façon à y absorber entièrement et la liberté divine et la liberté humaine, tout cela modifie, mais rien de cela ne crée. Dans son génie de grand poète, comme chacun de nous dans son âme d'être moral, tout grand ouvrier de l'art est directement émané de la pensée du Créateur.

Nous avons répété, à propos de la génération intellectuelle, cette sentence familière : on est toujours fils de quelqu'un. Cela est vrai pour l'enveloppe des hommes de génie, pour les organes et les formes extérieures de leur inspiration. Mais quant à la partie essentielle de leur talent, ils ne relèvent d'aucun ancêtre et je les dirais volontiers engendrés d'eux-mêmes, si je ne reconnaissais à toutes les choses visibles et invisibles un même générateur éternel et tout-puissant.

Entre Chateaubriand et Lamartine, la parenté est plus étroite qu'entre l'auteur de *René* et les prédécesseurs auxquels on le rattache d'ordinaire, Ber-

nardin de Saint-Pierre et Jean-Jacques Rousseau; car Chateaubriand émerge de cet abîme du dix-huitième siècle et de la révolution, rapportant à la littérature épuisée un inestimable trésor, insufflant une vie nouvelle, avec le *Génie dù christianisme*, à la poésie morte et déjà corrompue dans sa tombe, comme Lazare. Qu'on dispute tant qu'on voudra sur la valeur durable de ce livre, de par la critique et la théologie également rigoureuses de l'époque où nous sommes, il n'en reste pas moins ceci : que jamais, dans notre histoire littéraire, une pareille explosion de lumière subite n'avait jailli, un pareil renouvellement des opinions en matière de goût, et de l'imagination tout entière, n'avait commencé une période poétique plus éclatante.

Lamartine fut le plus brillant, le plus vaste, le plus libre dans son essor de toute la génération suscitée par le *Génie du christianisme;* mais on chercherait vainement à l'en défendre, il relève, pour ses premiers, pour ses derniers sentiments, du maître commun, de Chateaubriand; il en relève, comme tous ceux de notre siècle qui ne sont pas restés fidèles à Voltaire. Il a de plus que Chateaubriand une seule chose, mais une chose divine : la lyre, la mélodie, l'inexplicable et l'insaisissable don de la parole chantée, de cette langue des vers, tellement inhérente à la poésie qu'au-dessus de Rousseau, de Bernardin et de Chateaubriand lui-même, cette faculté fait de Lamartine seul un poète et l'affranchit de son puissant initiateur.

Entre les divers éléments de la poésie, il a reçu le plus actif et le plus profond, celui qui est, en vérité, l'essence et l'âme de tous les autres, le souffle lyrique. Parmi toutes les œuvres de l'imagination et les divers genres de poésie, la poésie lyrique exerce la même action qu'au milieu de nos diverses facultés, exerce la mystérieuse énergie à qui nous avons donné le nom même du principe immortel de notre personnalité : l'âme. Lamartine est, à nos yeux, le poète de l'âme et le poète lyrique par excellence. S'il a par dessus tout le don du lyrisme, c'est que la pensée, l'imagination, la sensibilité elle-même sont dominées chez lui par une âme plus puissante que toutes ces facultés.

La poésie lyrique est l'essence intime de toute poésie; c'est par elle et selon l'intensité du souffle dont elle les anime que les divers genres de composition littéraire s'élèvent, se réchauffent, s'ennoblissent jusqu'à la dignité d'œuvres poétiques. Elle circule plus ou moins vive, plus ou moins apparente, mais elle circule nécessairement dans tout écrit qui prétend tenir à la poésie; comme l'âme circule dans tout notre être, s'associe à toutes les opérations de notre intelligence et suscite nos actes les plus divers.

Le génie lyrique, réduit à lui-même, isolé de certaines facultés d'une essence moins élevée et moins subtile, mais d'une application plus précise et plus usuelle, privé, par exemple, de l'imagination pittoresque, de l'esprit de composition et d'ordonnance, de toute faculté dramatique, de tout ce qui

peut concourir à donner à ses conceptions un corps vivant et solide, le souffle lyrique privé d'auxiliaires plus matériels que lui, est comme une âme très pure, très élevée, très délicate, à qui manquerait une volonté ferme, un cœur chaud, une intelligence vigoureuse ; cette âme risquerait de se perdre en vains désirs, en vains rêves, sans jamais aboutir à une véritable vertu. Le souffle lyrique, s'il est la seule faculté d'un poète, s'évapore facilement en conceptions vagues, obscures, désordonnées, et qui n'ont de prise que sur un petit nombre de lecteurs doués d'une aussi subtile nature. Dans ses plus heureuses conditions, la poésie lyrique est toujours, en France surtout, celle qui saisit le moins fortement le commun des hommes. L'épopée ou le drame, le récit ou le tableau d'un évènement ont une tout autre action sur la sensibilité populaire.

En revanche, toute composition littéraire, toute œuvre du langage s'éloigne de plus en plus du grand art pour rentrer dans l'ordre prosaïque et vulgaire, à mesure que lui fait défaut ce souffle lyrique, qui n'est rien moins que l'essence même de la poésie.

Prenons des exemples dans le genre d'œuvres où les qualités propres à la poésie lyrique sont le moins nécessaires, où le lyrisme doit être contenu et voilé, où la personnalité de l'écrivain et sa propre inspiration doivent disparaître sous les acteurs qu'il met en scène.

On a souvent reproché, et non sans raison, l'abus du lyrisme à quelques poètes dramatiques modernes,

à Victor Hugo, par exemple. On lui oppose comme modèle de sobriété en ce genre les grands tragiques du dix-septième siècle, Corneille et Racine. Il est certain que, chez ces admirables maîtres, rien n'est donné en apparence, en réalité même, à ce besoin de se répandre en mélodies et en pittoresques tableaux, qui est un des apanages de l'esprit lyrique. Il est également vrai que le don de créer des caractères, celui d'inventer des situations, de conduire habilement une action dramatique sont entièrement distincts de cette faculté difficile à bien définir qui constitue le don de la lyre. Otez cependant à Racine, à Corneille lui-même, ce je ne sais quoi dans les allures du style et de la pensée, ce souffle qui les enlève, cette sorte de chant intérieur, ce besoin d'un rythme et d'une mélodie dans les idées comme dans les paroles, en un mot tout ce qu'ils ont de commun avec les poètes lyriques; laissez-leur l'invention dramatique, la sagesse dans l'ordonnance des événements, la sagesse dans la composition des caractères; ne supprimez rien chez eux aux élans de la passion et à la vigueur des pensées; laissez-leur tout, excepté la lyre, et vous risquez fort d'avoir, à la place des incomparables merveilles du *Cid* et de *Polyeucte*, de *Phèdre* et d'*Athalie*, les pièces de Campistron, de Pradon, de la Motte et la plupart de celles de Voltaire.

S'il est dans les lettres un génie opposé au génie lyrique, c'est celui de la comédie. L'ironie, le rire et la critique mordante ne sont guère conciliables, en

apparence avec ce religieux enthousiasme qui est le ressort de l'ode et du dithyrambe. Je pourrais montrer cependant l'union de ce double génie dans le plus puissant et le plus ancien des comiques, dans Aristophane. Mais, sans remonter si haut, relisons notre Molière. Faisons chez lui la plus large part à l'esprit d'observation, à l'invention des caractères, à l'art de la mise en scène; laissons-lui par-dessus tout cela le don du beau langage, mais supprimons, dans cette âme mélancolique et profonde, le souffle indéfinissable qu'elle a de commun avec les grands poètes les moins propres à la comédie : croyez-vous qu'il lui reste de quoi nous donner le *Misanthrope* et les *Femmes savantes?* Avec toutes les ressources dramatiques, toutes les habiletés que nous lui laissons (si l'on écarte, il est vrai, l'art du style et de la langue), on devient aisément M. Scribe, ou tel autre des dramaturges contemporains qui jamais n'ont eux-mêmes songé à se prendre pour des poètes.

On est poète au théâtre, dans les récits épiques ou romanesques, dans les chansons ou dans les odes, en vertu d'un même indéfinissable esprit, d'une sève, d'un fluide commun à toute cette race, qui produit les fleurs les plus diverses, selon les organes qu'il anime et les substances où il s'insinue. Cette force a besoin de trouver une matière qu'elle vivifie et des formes qui la contiennent et qui la limitent. C'est des organes qui l'enferment qu'elle reçoit la variété de ses aspects; comme la sève de la terre qui, étant la même pour une foule de plantes voisines, se manifeste

en chacune d'elles par un feuillage et par des fruits différents, chacune, selon sa nature organique, aspire et choisit dans le commun réservoir certains sucs particuliers ; mais dans elles toutes, cependant, circule un principe semblable qui leur donne la vie et qui est pour ainsi dire l'âme du végétal.

C'est ainsi que l'âme poétique éclate par des chefs-d'œuvre si dissemblables en restant au fond la même. Cet esprit de la poésie, réduit à ses éléments les plus simples et les plus primitifs, c'est l'inspiration lyrique. La puissance du poète se mesure à l'intensité de cet esprit. Or ce souffle qui fait le poète, et spécialement le poète lyrique, il n'émane pas seulement du cœur ou de l'intelligence, il provient, comme nous l'avons dit, de cette région plus élevée qui porte le nom d'âme. Le langage, qui est toute une philosophie, les usages de la conversation, qui ne sont que la raïson appliquée, définissent par eux-mêmes le sens particulier de ce mot d'âme en le distinguant des autres régions de la personnalité humaine. Nous sentons tous que si nous disons d'un homme : *Il a de l'âme*, c'est autre chose que si nous disions : Il a de l'intelligence, il a de l'imagination, il a une volonté forte, ou même il a du cœur. Toutes ces facultés produisent des caractères spéciaux, selon leur degré et leur mélange, mais elles sont toutes mises en jeu par la force supérieure et plus générale que nous désignons par le mot d'âme. Quand elle prédomine fortement sur toutes les autres, cette faculté devient un signe individuel, la marque d'un caractère.

Il en est du talent poétique comme du caractère moral; il est sous la dépendance plus particulière ou de l'imagination ou de la sensibilité, ou de l'intelligence, ou bien il relève de ce principe plus élevé, plus puissant, mais plus indéterminé dans ses actes, que nous appelons l'âme. Lamartine en regard de ses contemporains et de ses rivaux, peut être appelé, nous l'avons déjà dit, le poète de l'âme.

C'est le plus glorieux et le plus dangereux de tous les rôles; dangereux pour la composition et le style, dont la perfection dépend d'un art savant et consciencieux, d'un lent travail bien difficile aux rapides génies qu'une inspiration trop facile emporte vers les hauteurs; dangereux enfin pour la justesse et la solidité des pensées, qui risquent de se perdre dans le vague et l'indéfini, faute d'être condensées par la réflexion dans un moule rigoureux. La subtile essence de cette pure poésie de l'âme échappe aisément à la forme qui devrait l'emprisonner pour la rendre sensible aux intelligences; sa prodigieuse force d'expension brise parfois et dissout l'enveloppe la plus résistante; elle s'évanouit sans laisser de traces. Elle a besoin d'une puissante limite dans les autres facultés de l'esprit, d'une forte résistance opposée par le milieu moral, d'une discipline sévère, d'une forte direction imprimée par les invariables principes de la religion ou d'une saine philosophie.

L'imagination, malgré l'indépendance de ses allures, est plus facile à régler que cette puissance plus haute et plus pure avec qui cependant on la confond

quelquefois. Un poète asservi au goût du pittoresque, dirigé par les images plus que par les idées et par le souffle de l'âme, ne s'élève pas dans une aussi noble région, mais risque moins de se perdre dans le vague, retenu qu'il est sur la terre par l'attache vigoureuse de ses sens. Si toute autre discipline lui manque, son style et sa pensée peuvent arriver à se matérialiser de plus en plus ; il ira d'une image à une image, d'un mot à un mot, croyant tenir des idées. Sa conscience morale s'obscurcira quelquefois sous la couche épaisse de ses sensations ; il cessera de toucher les esprits honnêtes et délicats ; mais le relief de son style et la haute couleur de ses métaphores feront illusion à la foule sur l'inanité de sa pensée ; la forme semblera chez lui plus parfaite et le sentiment plus énergique, parce qu'il réveillera de plus vives sensations. Plusieurs vanteront encore, en les opposant au dessin plus pâle et plus vague du poète spiritualiste, la précision, la netteté, la robuste facilité de ses pages, longtemps après qu'il sera devenu impossible d'y saisir l'ombre même d'une idée, et d'y constater la présence de la raison.

La richesse de l'âme est donc le ressort essentiel du poète, dût-elle être compensée par la faiblesse relative de quelques-unes des facultés qui font l'artiste, et fût-elle administrée avec trop d'abandon ; c'est un trésor qui se dissipe quelquefois, mais qui ne se corrompt jamais.

Un souffle de l'âme plus puissant et plus noble encore que les merveilleuses facultés appelées à le ser-

vir, voilà ce qu'apportait à la poésie le jeune homme qui devait être Lamartine, lorsqu'il écrivait les premières *Méditations*. C'était au moment du retour des Bourbons, et à la renaissance du dix-neuvième siècle.

Je cherche lequel des dons les plus enviés et les plus rares pouvait manquer à cet élu de la poésie quand il apparut à la France avec son livre. La beauté de son visage aurait saisi l'admiration et la tendresse, quand même l'esprit eût fait silence sous cette éloquente physionomie. Sa taille haute et svelte, qui ne s'est jamais courbée sous le poids même de la vieillesse et de l'infortune, l'élégante vigueur de sa nature, avaient tout ce qui caractérise l'homme de noble race, le gentilhomme des temps chevaleresques devenu le patricien d'une société polie. Ses portraits abondent; il est peu de critiques qui aient résisté au plaisir de peindre sa personne en discutant ses ouvrages. Sa plume à lui-même s'est souvent arrêtée, et peut-être avec trop de complaisance, sur cette peinture. Un grand nombre d'entre nous peuvent d'ailleurs revoir sa véritable image dans leurs souvenirs.

Quand je me suis trouvé moi-même en face de lui pour la première fois, il touchait presque à la vieillesse. Je sais qu'un prestige quasi divin entourait le maître, aux yeux du disciple inconnu; mais en oubliant que j'avais devant moi celui que je n'ai pas cessé de vénérer comme notre plus grand poète, j'aurais éprouvé ce que je n'ai ressenti depuis lors que

devant une seule personne, l'impression de la majesté royale.

Tous ces privilèges du sang et tous ceux de l'âme, il les tenait d'une famille où ces dons de nature étaient conservés de longue date par l'intégrité de la vie et la noblesse des traditions. Sa mère, éminente par la beauté et par l'esprit, l'avait nourri de piété chrétienne, de charité et d'universelle sympathie. Son père avait été un des loyaux défenseurs de cette grande royauté française, assiégée et vaincue par les bandes sauvages du 10 août, et qui devait rendre à la France la paix et la liberté au moment où le jeune Lamartine lui rendait la poésie. Le chevalier de Prat avait eu l'honneur d'être blessé dans cette horrible lutte. Héroïque exemple, digne de celui qui, plus tard, contre les mêmes passions anarchiques, présentera sa poitrine aux balles et domptera le monstre par sa parole, dans cette grande journée de l'Hôtel-de-Ville qui suffirait à l'immortalité de son nom.

Destiné à traverser l'opulence qui semblait due aux généreux penchants de cette nature vraiment royale, il eut le bonheur d'être élevé dans une médiocrité qui rend les liens de famille plus étroits, sous un de ces toits rustiques de la province qui abritent, parfois, tant de noblesse et de vertus. C'était dans cette maison de Milly, à jamais célèbre. Là, le poète a commencé à vivre de la vie des bergers et des laboureurs, mais cultivé, en même temps, par une tendresse délicate et recevant tous les germes des hautes pensées.

Le pays où cet enfant se développait, au sein de la plus pure atmosphère morale, a, par lui-même, dans son climat, dans ses sites, dans sa culture, dans l'ensemble de ses aspects, mille éléments faits pour venir en aide à l'éducation d'un esprit de bonne race. C'est la douce, élégante et large nature du Mâconnais. Ce sol abonde en productions fines et savoureuses, il est le verger et la vigne de la zone tempérée de notre France. Le vin de ses coteaux et de ses plaines ondulées fournit au sang de la race qui les cultive une chaleur sans violence, une sève franche et pure, légère et pourtant riche en principes de vie. Toutes les impressions que l'âme reçoit de ses paysages sont gracieuses et la grandeur s'y mêle sans nulle sévérité. Des bords de la Saône, *lentus Arar*, de Mâcon, où naquit le poète, le sol s'élève et s'étend en longues inflexions, couvert de villages et de vignobles, dont Monceau marque à peu près le milieu, jusqu'aux montagnes boisées de chênes ou d'arbustes odorants, au pied desquels s'abritent Milly et Saint-Point. Les étages supérieurs de ces montagnes vous conduisent à travers la région des sapins jusqu'aux solitudes élevées qu'on aperçoit depuis les rives du fleuve. Mais ces hauteurs n'ont rien d'aride, elles se developpent avec harmonie. Les lieux les plus déserts y sont sans âpreté ; sur les cimes et dans les vallées, nulle déchirure n'atteste les antiques convulsions de la terre. De ces larges sommets et des moindres éminences qui redescendent vers la Saône, quand on se tourne à l'orient, on voit, par-

dessus les immenses plaines de la Bresse, se dessiner, à certains jours d'atmosphère plus diaphane, le profil des Alpes éblouissantes et les crêtes neigeuses du Mont-Blanc. C'est comme un appel de l'inconnu et de l'idéal, comme une invitation aux entreprises difficiles qui vient susciter les jeunes âmes dans la douce paix de ces jardins et de ces prairies où les enchaîne la vie de famille. Tel fut le berceau du poète ; vous savez quelles traditions l'entourèrent. Tel fut le paysage natal d'où ses ailes devaient l'emporter sur les lacs des Alpes, vers la mer de Sorrente et jusqu'aux cèdres du Liban.

Comme il arrive pour tous les heureux génies destinés à nous éblouir dès le premier essor et à laisser après eux une longue trace de lumière, la société où cette poésie allait apparaître semblait faite pour s'en imprégner avec ivresse et pour exercer à son tour sur le jeune auteur la plus heureuse influence. Les premières *Méditations* furent publiées en 1820.

Cherchons à examiner quel eût été le sort de ce livre vingt ans plus tôt ou quarante ans plus tard, sous le Directoire, avant le *Génie du Christianisme*, ou même après cette aurore, le lendemain du sacre de Notre-Dame et sous le règne de la grande armée, enfin sous le second empire ; supposons que rien n'eût manqué à la littérature de nos trente ans de monarchie libérale, sauf Lamartine lui-même, et que la société polie, de 1822 à 1860, eût possédé tous nos autres poètes. Vous savez si je veux rabaisser, par cette question, le poète qui, à mon sens, dépasse tous

les contemporains. Il s'agit seulement d'étudier ce que peuvent, les uns sur les autres, les écrivains et les gens du monde, les arts et les mœurs, la littérature et la société.

J'essaye en vain de me représenter les femmes du Directoire costumées, et non vêtues, à la grecque, fermant la *Guerre des dieux* de Parny pour écouter l'*Isolement*, l'*Automne*, le *Lac* et le *Crucifix*. Enfin, je me demande ce qu'il fût advenu de cet admirable volume, arrivant inconnu pendant ces années où la compression politique a fait pulluler la petite presse aux dépens de la presse sérieuse, où les journaux pour rire et pour médire, où les livres pour exciter les nerfs ont à demi noyé, sous leur marée montante, les journaux pour discuter et les livres pour élever l'âme. L'attrait piquant des romanciers et des poètes bienvenus du demi-monde n'eût-il pas, même dans les salons, fait paraître bien fades ces chastes poèmes que leur célébrité y préserve à peine de l'indifférence? Pour ne parler que de la vraie littérature, *Rolla*, *Namouna* et *Mardoche*, venus les premiers, n'eussent-ils pas quelque peu souri d'*Elvire* et de *Jocelyn*? Ces nobles dames qui passaient d'une course de chevaux à la visite d'un mobilier de courtisane, et cherchaient en rentrant la feuille à la mode pour y lire la description du costume qu'elles portaient au bal de la veille, ou le récit de la dernière aventure scandaleuse, ces élégantes personnes, pour autant qu'elles aient d'esprit, n'eussent guère accordé qu'un bâillement à la haute et religieuse

poésie des *Méditations*. Quel n'est pas cependant le charme d'un tel livre pour le cœur féminin et pour la jeunesse !

Je me pose une autre question en songeant à la partie la plus sérieuse et la plus pure de la société polie de notre époque ; je me demande quel compte on aurait tenu, de nos jours, au jeune écrivain d'un de ses principaux mérites, le christianisme tendre et profond de sa pensée et le merveilleux accord de la religion et de sa poésie ? N'ayant pu conquérir les mondains, aurait-il pour lui les dévots ? Je songe ici au succès éclatant et populaire, au succès de vogue, et non pas à l'admiration raisonnée, à l'enthousiasme discret des esprits d'élite ; ce suffrage ne saurait manquer en aucun temps aux œuvres du génie.

Le monde religieux de nos vingt dernières années, comment aurait-il accueilli cette poésie de Lamartine qui semblait aux lecteurs de M. de Bonald, de M. de Maistre lui-même et du Lamennais de l'*Indifférence*, une harpe du sanctuaire ? C'était une hymne venue du ciel pour insinuer dans les âmes la foi que ces écrivains peu suspects de tiédeur voulaient imposer aux intelligences. L'opinion catholique, en 1820, tressaillit d'admiration devant ce jeune homme, le seul grand poète, depuis Racine, qui eût osé rendre hommage dans ses vers au nom du Christ. Nous voyons, de nos jours, comment une certaine orthodoxie traite les hommes et les livres réputés jusqu'ici les plus chrétiens. Les *Méditations*, si elles

eussent paru en 1860, auraient été signalées comme un livre plus que suspect ; elles auraient obtenu le dédain des nouveaux convertis qu'elles partagent aujourd'hui avec le *Génie du Christianisme* et tout ce qui n'est pas enfiélé d'intolérance ou hébété de superstition.

Les plus sincères croyants étaient moins rigoureux sous ce gouvernement de la restauration tant accusé d'obéir aux inspirations cléricales. Ces prêtres et ces évêques, confesseurs de la foi en face des échafauds de 93, délivrés des prisons ou revenus de l'exil avec la royauté très chrétienne, accueillirent comme un génie chrétien le noble poète. Il est mis aujourd'hui à l'index par ces docteurs laïques, notables surtout par leur longue alliance avec un césarisme renouvelé de la décadence païenne.

En 1820, la poésie de Lamartine fut tenue pour hautement religieuse par les amis de la religion, comme elle était jugée douce, pénétrante, harmonieuse entre toutes par les âmes délicates et par toute la société polie. Le succès fut aussi éclatant que celui du *Génie du Christianisme*. Notre siècle n'a plus retrouvé pareille occasion et pareille ferveur d'enthousiame littéraire.

Quelles années privilégiées pour toutes les grandeurs de l'esprit que ces quinze années de l'antique monarchie associée à la liberté moderne pour pacifier la France et le monde ! Une justice plus complète leur est chaque jour rendue par les évènements et même par les hommes. Pourquoi les plus brillantes

inspirations du dix-neuvième siècle dans la poésie, dans l'éloquence, dans les arts, dans la philosophie, ont-elles choisi ce moment pour éclore.

Entre les mille causes de la prospérité des lettres sous la restauration, je n'en ferai ressortir qu'une seule, parce qu'elle nous manque aujourd'hui de plus en plus : ce n'étaient pas seulement la paix, la liberté, le gouvernement parlementaire, la richesse croissante avec l'industrie, la rentrée dans la patrie et dans les affaires publiques de tant d'illustres familles dépositaires des traditions élégantes de l'esprit français, c'était tout cela et quelque chose de plus, c'était comme un retour de l'âme même de la France exilée par l'anarchie sanglante et par le despotisme. Une nation ne saurait rompre impunément avec son passé, quand cette nation ne s'appellerait pas la France et n'aurait point notre merveilleuse histoire. Un fils d'honnête homme, de la plus humble ou de la plus grande maison, se condamne à la déchéance s'il veut effacer de sa vie le souvenir et les exemples de son père. Le sentiment du respect qui met chaque chose à sa place et qui honore tous les degrés de la hiérarchie sociale était rentré pour un temps avec le principe d'hérédité. Les sources les plus saines de l'inspiration poétique étaient ainsi rouvertes. Les lettres ne sauraient longtemps s'alimenter de l'esprit de dénigrement et de révolution, pas plus que du servilisme et de la flatterie; elles ne vivent pas de la protection des ministères ou de l'acclamation des clubs, elles vivent de respect, du respect qu'elles

accordent et de celui qu'elles reçoivent. Je sais que je vais faire sourire les hauts penseurs de la démocratie, mais j'affirme qu'une des plus grandes causes de la prospérité intellectuelle de ces quinze années, c'est qu'il y avait alors, en France, plus qu'à aucun autre moment de notre siècle, des choses respectables et qui étaient respectées.

On attribue à M. de Talleyrand, s'adressant au roi Louis XVIII, cette parole digne du penseur le plus profond : « Sire, nous avons assez de gloire, venez nous rendre l'honneur ! » L'honneur était revenu et avec lui la gloire véritable, celle de l'intelligence, celle du génie, celle de l'âme humaine.

Ce livre des *Méditations*, imprégné de toutes les sortes de respect : respect de Dieu, respect des ancêtres, respect des femmes, respect de toutes les royautés, commence une grande gloire, une gloire sans tache, malgré quelques ombres qui se dissiperont. Le premier volume portait cette épigraphe : *Ab Jove principium*, c'est-à-dire, dans l'idée du poète français : L'idée de Dieu est le principe de ma poésie. L'œuvre de Lamartine est restée digne de ce principe. Si nous avions à le définir dans son essence, nous dirions qu'il est, par-dessus tout, le poète du sentiment religieux. C'est à l'occasion des *Harmonies* qu'il convient surtout d'étudier chez lui la nature de ce sentiment. Mais dès les *Méditations*, dont le titre de *religieuses* indique assez les tendances de l'auteur, nous sommes en pleine philosophie chrétienne. Passez rapidement en revue les pièces qui

composent le premier volume, les trois quarts au moins appartiennent à la contemplation et à la prière; dans les autres, l'idée religieuse se mêle à l'expression de toutes les passions qui animent le poète : amour, désespoir, enthousiasme, mélancolie.

J'entends perpétuellement citer, comme si elle suffisait à la gloire de Lamartine et la renfermait tout entière, cette adorable pièce du *Lac*, que personne, certes, n'admire plus que moi. A mesure qu'on est devenu plus injuste pour le plus grand de nos poètes, on a plus affecté de citer et d'admirer ce délicieux morceau. L'impulsion avait été donnée par le plus habile de nos critiques et le plus savant à dénigrer. Dès ses premiers articles sur Lamartine, articles excellents, écrits à une époque de sincère amour pour la poésie, avant que les vanités blessées, les jalousies, les ambitions, devinssent le grand mobile de son ingénieux esprit, Sainte-Beuve, avec une prédilection sincère qui devint ensuite une ironie, fait ressortir cette pièce du *Lac* entre toutes celles des deux volumes de *Méditations*. Il s'agissait pour lui et pour d'autres d'emprisonner Lamartine dans le domaine de l'élégie amoureuse.

Nous pouvons l'y laisser un moment et nous y bercer avec lui. Là, comme partout, il nous enchante et nous domine; il est magicien, il est roi. Nous pouvons relire alors et goûter pleinement l'article écrit sur lui en 1832, dans les *Portraits contemporains*, mais à la condition d'ajouter quelques traits à son éloge, même comme poète élégiaque. Le cri-

tique, tout poète et bienveillant qu'il était alors, n'a pas assez insisté, selon nous, sur la profonde nouveauté de ces éléments. Jamais dans notre langue, jamais dans aucune langue, l'expression de l'amour n'avait revêtu ce caractère religieux. Dans la littérature française, dès la fin du moyen âge, c'est toujours sur le ton enjoué, sensuel, rarement passionné, un peu ironique souvent, que l'amour avait été célébré par nos poètes. Vous savez ce qu'il était devenu au dix-huitième siècle, dans les madrigaux et les bouquets à Chloris. Quel coup d'aile, pour remonter de Dorat et de Boufflers aux régions de Pétrarque et de Dante! L'amour, dans Lamartine, a franchi du premier vol cet immense espace. Elvire n'est pas moins noblement adorée que Laure ou Béatrix; mais l'amour de Lamartine a, de plus que ces deux maîtres italiens, la réalité, la tendresse effective, et cette expression contagieuse qui s'empare du lecteur et le force à rêver d'un pareil sentiment.

Si je dis que nul poète n'a mêlé plus de religion à l'amour que Lamartine, ce n'est pas qu'il ait pleinement divinisé l'objet de sa tendresse, comme Pétrarque et surtout comme Dante. On sent parfaitement que ce culte s'adresse à un ange d'ici-bas, à une mortelle très aimée et très aimante, et qui ne s'enfuit pas dans l'azur à l'approche du poète. C'est là ce qui fait pour nous le charme saisissant de l'amour lamartinien. Béatrix est sans doute d'une essence plus immortelle qu'Elvire; car on ne sait pas bien si

elle a vécu, et si elle est autre chose que la métaphysique ou la théologie.

Sans jamais tomber jusqu'au voisinage des femmes d'Alfred de Musset, Elvire ne nous laisse aucune inquiétude sur son existence réelle et sur la félicité de son poète. Ce n'est pas une apparition céleste à peine entrevue ; elle est de ce monde, encore plus de ce monde que les dames de nos troubadours provençaux, quoiqu'elles n'eussent rien de l'impalpable fluidité de Béatrix. Elvire est une femme, mais elle est aimée par un poète chez qui l'âme domine encore la tendresse et la passion ; ce poète ne saurait jamais entièrement contenir la faculté religieuse qui a besoin de se mêler à tous ses sentiments. L'idée de l'éternel et de l'indéfini déborde dans son cœur. Il ne saurait nulle part s'isoler des impressions de l'universelle nature, et partout, même aux pieds d'Elvire, il se sent enveloppé, pénétré, enivré de la présence divine. Ce n'est pas une divinité qu'il célèbre et qu'il adore ; mais il est contraint d'associer le culte de la bien-aimée, l'idolâtrie de son cœur, de son imagination, de ses sens, aux inspirations de son esprit, au culte, pour lui nécessaire, de l'invisible et du divin.

L'oubli de tout ce qui est étranger à l'amour lui-même, l'oubli de toute émotion supérieure, de toute idée impersonnelle, caractère de la passion même chez les poètes, ne saurait s'emparer de cette âme de Lamartine, de cette âme ailée, et toujours en plein vol vers l'infini. Il a besoin, quand vient l'heure de la poésie, de délivrer la bien-aimée et lui-même de

tout ce qui tient à la terre, de s'élancer et de se transfigurer avec elle sur les hauteurs inconnues, et de s'écrier, dans son illusion sublime :

Je pourrais, Dieu puissant ! la nommer devant toi.

De tels vers, dans l'élégie amoureuse, étaient d'une absolue nouveauté, après le dix-huitième siècle, même après Chateaubriand ; c'était le cri d'un génie original qui retrouvait, dès son premier essor, les sources de la grande poésie. On peut vraiment appliquer à ce premier livre de Lamartine, paru en 1820, ce qu'il dit lui-même des paroles de la bien-aimée, dans cette merveilleuse pièce du *Lac :*

Tout à coup, des accents inconnus à la terre
Du rivage charmé frappèrent les échos.

Cette façon d'exprimer l'amour, ces élans du spiritualisme religieux mêlés à ceux de la tendresse passionnée, en des vers d'une telle harmonie, c'était bien là, en effet, des accents inconnus à la terre ; inconnus pour la nouveauté du sentiment, inconnus, même après Racine, pour l'incomparable musique du langage !

Nous touchons ici à l'un des mérites qu'on peut le moins disputer à Lamartine, et qui suffirait à le distinguer entre tous nos poètes ; la mélodie et toutes les qualités musicales de son style. Il n'existe pas dans notre langue de vers qui chantent mieux que les siens à l'oreille et à l'âme. Pour moi, je me sens saisi, dès les premières paroles, par cet indéfinissable

harmonie qui vous berce, vous enivre, s'empare de vous comme une sorte de fluide magnétique, et vous emporte, à la suite du poète, en des hauteurs azurées où nul autre ne vous a conduit.

La mélodie du vers de Racine est celle de la parole parlée; c'est un récitatif fait exprès pour la scène tragique. Mais, jusque dans ces admirables chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*, la déclamation domine le chant proprement dit; et l'irréprochable euphonie ne suffit pas pour constituer une musique. Chez nos lyriques modernes, et malgré maint passage fruste et raboteux, commence un chant véritable, avec la mélodie et l'harmonie, avec une voix et un orchestre. Je sais qu'une foule de contemporains très distingués, à force de travailler pour le plaisir des yeux, en sont arrivés à supprimer celui de l'oreille.

L'imagination pittoresque, devenue, chez beaucoup d'entre eux, le réalisme, impose avant tout à la poésie la nécessité de peindre, et l'exempte trop du devoir de chanter. La belle sonorité cuivrée des anciens vers de Victor Hugo s'amoindrit, sans s'adoucir, dans ses plus récents ouvrages. Le style de Lamartine, même quand parfois l'idée s'évapore dans le vague ou s'épaissit un peu dans l'emphase, le vers de Lamartine possède toujours une fluide et pénétrante harmonie. Il rappelle cet instrument dont le nom revient si souvent chez lui, la harpe éolienne.

Mêlant au bruit des vents sa plainte aérienne.

Ces vers sont ceux de tous sur lesquels la muse de

Mozart et de Beethoven s'exercerait le plus inutilement. La musique est plus capable de leur ôter que de leur ajouter de la mélodie. Ce n'est pas que je méconnaisse la valeur et le charme de certaines compositions qui ont été faites sur quelques pièces de Lamartine : le *Lac*, l'*Automne*, le *Soir*. Le musicien me semble avoir bien saisi dans ces morceaux l'intime sentiment du poète ; mais le poète lui-même n'en jugeait pas ainsi. Je me souviens que, lui parlant un jour du plaisir que je goûtais à entendre le *Lac* de Niedermayer, je le trouvai, lui si bienveillant et si facile, très rétif sur ce point à l'approbation, et sévère jusqu'à déclarer ses vers travestis par cette mélodie. C'était peut-être une boutade, l'effet d'un état nerveux ; car nos jugements sur la musique sont plus subordonnés que tous les autres aux évolutions de notre humeur. Je tiens celui-là pour trop rigoureux ; mais je persiste à trouver dans les vers de Lamartine une harmonie accomplie en elle-même, et qui peut se passer de tout autre agrément musical.

Si j'avais à signaler dans cette perfection de la poésie de Lamartine quelques-uns des défauts que la négligence du talent, et non pas la nature, y a introduits, je noterais un défaut qui tient à la musique même de ses vers, un défaut inhérent à toute musique : quelque chose d'un peu vague et indéfini. La mélodie par elle-même n'y a pas une signification morale assez claire, quand le sens n'en est pas marqué par la parole.

Il y a ainsi parfois chez Lamartine un certain

vague dans le sentiment. Le vers des *Méditations* et des *Harmonies* ne fait parfois qu'indiquer l'idée, sans la marquer d'une expression assez vigoureuse. Cela tient à l'élévation du génie de l'auteur, à cette qualité de poète de l'âme qui est par-dessus tout la sienne. Le souffle qui l'inspire est le plus puissant de tous, mais il est d'une essence fluide et subtile entre toutes; il s'échappe, s'il n'est pas contenu en de sévères limites.

Une inspiration ailée comme celle de Lamartine avait besoin, pour ne pas se perdre dans l'indéfini, de la discipline des croyances positives et du joug des traditions.

De l'avis des critiques les moins suspects d'étroite orthodoxie, à mesure que la religion et la politique de Lamartine deviennent plus larges selon les uns, plus téméraires au dire des autres, ses conceptions poétiques se font plus vagues, moins saisissantes et son style plus inégal. C'est ainsi qu'en juge Sainte-Beuve dans les études qui suivent le poète depuis les *Méditations* jusqu'aux *Recueillements poétiques* et à la *Chute d'un Ange*. Le témoignage de l'envieux critique est ici peu suspect; il n'avait pas encore embrassé l'athéisme et il était capable d'une sympathie désintéressée. On voit, à mesure que Sainte-Beuve s'éloigne du point de départ et de sa première manière bienveillante, sa sévérité s'accroître plus vite que la négligence et le laisser-aller du poète; mais il est bien loin encore, même en 1839 et à propos des *Recueillements*, de cette amertume qu'en 1851

il déversera à flots sur l'homme et sur l'écrivain à propos de l'*Histoire de la Restauration*. Il est vrai qu'il s'agit d'un livre où le premier empire est jugé comme il doit l'être, et que nous sommes à la veille du deux décembre et du rétablissement des sénateurs à trente mille francs.

Mais de ces jugements écrits dans le meilleur temps de Sainte-Beuve sur le meilleur temps de Lamartine, il demeure ceci : que le grand poète avait plus à perdre que tout autre en lançant son inspiration dans les aventures et les utopies religieuses et politiques. Sans restreindre sa tolérance et son libéralisme naturel, il eût gagné à rester plus fermement conservateur et chrétien. Dans ses plus grands écarts du moins, Lamartine n'a jamais cessé d'être ardemment spiritualiste et de garder à l'idée de Dieu et de l'âme immortelle la ferveur de sa foi et de ses adorations.

C'est à l'une et à l'autre de ces croyances qu'il a emprunté ses inspirations les plus puissantes et les plus pures dans ce livre incomparable des *Harmonies*, qui marque, à notre avis, le plus haut essor de son talent. Entre ses deux premiers volumes les *Méditations* complétées par ce beau poème platonicien, la *Mort de Socrate*, et par son *Childe-Harold*, entre cette splendide aurore et le soleil couchant de la *Chute d'un Ange* et des *Recueillements poétiques*, c'est dans les *Harmonies* et dans *Jocelyn* qu'il se déploie avec toute sa lumière et toute sa grandeur originales.

Depuis les psaumes de David et dans aucune lan-

gue, le sentiment de l'omniprésence et de la providence de Dieu, de son infinité et de sa magnificence dans la nature, de la perpétuelle action de son verbe dans l'âme humaine n'avaient poussé vers le ciel de plus merveilleux cantiques. Relisez ces pièces consacrées presque toutes à la contemplation religieuse, où les souveinrs des amours humaines apparaissent dans deux chefs-d'œuvre : le *Premier regret* et *Novissima verba*, pour transfigurer en céleste apparition l'image de la bien-aimée ; et si vous éprouvez une fatigue, une inquiétude, c'est la fatigue d'une ascension trop constante sur les hauteurs, c'est la crainte de ne pouvoir planer aussi longuement que le poète dans les régions sublimes où il nous emporte. Rien, dans ce recueil, ne trouble la foi paisible et les opinions assises qu'effrayeront plus tard quelque peu l'humanitarisme et la métaphysique trop vagues des *Recueillements*.

Ces't dans les *Harmonies* que le poète a rencontré ce merveilleux équilibre de la raison et de la foi qui fait la solidité des œuvres du dix-septième siècle. Il n'est plus alors, comme dans les premières *Méditations*, le disciple de M. de Bonald et de M. de Maistre ; il est lui-même et se meut librement au sein d'une foi raisonnable, *obsequium rationabile*, comme dit l'Apôtre. Une pièce admirable d'éloquence et de profondeur, l'*Hymne au Christ*, dédiée à Manzoni, nous offre le manifeste de ses croyances d'alors rédigé dans toute la maturité de son génie.

C'est là que se trouve ce serment qui a été tenu, cette prière qui a été exaucée :

> O Dieu de mon berceau, sois le Dieu de ma tombe.

La tombe a été chrétienne comme le berceau, comme la lyre elle-même à son heure la plus retentissante et dans ses accents les plus sincères et les plus harmonieux.

Cependant, ce n'est pas dans la stricte enceinte du dogme chrétien que se meut cette poésie aux ailes immenses. Il n'y a pas un vers dans les *Harmonies* qui contredise l'orthodoxie la plus rigide et pas un vers, hormis l'*Hymne du Christ*, qui rappelle une religion particulière.

Le poète, sans oublier ce qu'il doit à l'Évangile épelé sur les genoux de sa mère, s'applique à lire dans un autre Évangile, dans une autre Bible, dont les paroles vivantes, dont les lettres formées de créatures animées, d'étoiles et de soleils, confirment ces livres écrits en caractères muets, sans avoir besoin de les citer par leur nom.

J'ose le redire, il n'existe point, depuis les Védas de l'Inde et les hymnes du roi-prophète, de poésie aussi profondément religieuse que cette poésie des *Harmonies* de Lamartine. Je sais qu'aucun dogme particulier ne s'impose dans ces vers à la raison humaine, que Dieu y est rarement appelé d'un autre nom que de celui qu'il porte dans tous les temps et chez tous les peuples. Je sais aussi que la religion de cette poésie, planant dans la société des astres sur

toutes les sociétés humaines, ne suffit pas à leurs besoins. Mais je la crois singulièrement propre à confirmer les âmes dans la voie religieuse, à les agrandir, à les réchauffer, à les exciter dans leur essor vers le Dieu qu'elles invoquent. La foi du poète à la Providence, à l'ordre moral, à l'immortalité de la conscience humaine, se nourrit d'un perpétuel entretien avec la nature, d'une lecture infatigable des pages de la création. La plus sévère orthodoxie ne saurait interdire de pareils entretiens.

Pourquoi redouter l'amour et la contemplation de la nature dans la poésie, son étude, son analyse assidues dans la science? Craint-on que Jéhovah ne contredise et n'infirme par la parole qu'il émet chaque jour dans les magnificences de l'univers visible, la parole qu'il a une fois dictée à Moïse et qui s'est incarnée dans Jésus-Christ? Ces inquiétudes sacrilèges n'iraient rien moins qu'à supprimer toute poésie et toute science, sans rendre la foi plus vive et mieux pratiquée parmi nous. Qu'on ne s'effarouche donc pas de mon insistance à proclamer les *Harmonies* une œuvre religieuse, la plus religieuse de toute notre poésie française, quoique le christianisme y soit plutôt à l'état de sentiment libre et de philosophie qu'à l'état de dogme formel.

Je pourrais dire la même chose de toute la partie lyrique de *Jocelyn*. Le roman lui-même, quelque objection que l'on puisse faire à certains détails, au point de vue de la vraisemblance et des convenances chrétiennes, ne contrevient nulle part à l'orthodoxie

catholique. Mais comment puis-je toucher à ces graves questions en présence d'une œuvre toute de tendresse et de poésie, qui s'empare de l'âme et la pénètre jusqu'à l'enivrement? Je n'essayerai pas d'exposer la fable si simple et si touchante, je n'oserais pas même réciter une page de ces vers, de crainte d'en gâter la musique. Je m'en rapporte à toutes les mémoires lettrées. *Jocelyn* est une œuvre unique, sans modèle, comme sans rivale, dans notre langue. Son originalité complète, absolue est évidente; nous chercherons à mettre en lumière sa supériorité.

Sans doute le roman élevé à l'état de poème, le récit familier côtoyant l'épopée, l'idylle mélangée de drame n'étaient pas choses nouvelles dans la littérature. Notre langue, cependant, n'offrait en ce genre que des poèmes en prose; et quoique ces œuvres s'appellent *Paul et Virginie*, *René*, *Atala*, je ne sais si l'absence des vers peut leur laisser le titre de poèmes. Fussent-ils d'ailleurs en aussi beaux vers que ceux de Lamartine, je ne crois pas qu'il soit possible de les placer à côté de *Jocelyn*.

Les littératures étrangères, l'Angleterre et l'Allemagne, plus riches que nous en récits familiers qui sont de vrais poèmes, peuvent-elles se vanter d'avoir fourni quelque chose au génie de Lamartine? Ces deux littératures nous offrent-elles en ce genre une œuvre supérieure à la sienne? Ne peut-on pas, comme le disait Sainte-Beuve dans son premier article sur *Jocelyn*, « saluer Lamartine comme l'Homère d'un genre domestique, d'une épopée de classe

moyenne et de famille, de cette épopée dont Voss a donné l'idée aux Allemands par *Louise*, que le grand Gœthe s'est appropriée avec perfection dans *Hermann et Dorothée*, et dont Beattie, Gray, Collins, Goldsmith, Baggesen, parmi nous l'auteur de *Marie*, sont des rapsodes soigneux et charmants d'inégale humeur... »

Je n'hésite pas, pour mon compte, à prononcer à côté du nom de Lamartine le nom divin d'Homère que je ne dis jamais sans adoration; *Jocelyn* est pour moi la plus haute expression de cette forme nouvelle et tout à fait chrétienne de l'épopée qui élève la vie privée, la vie de famille à la dignité de l'histoire, qui accorde aux destinées individuelles une large place dans la peinture des évènements nationaux, qui ne prise pas moins l'héroïsme caché et l'intime développement de l'âme que la vertu militaire et la grandeur politique. Une telle poésie a seule le droit de dire d'après l'antiquité : « Je suis la poésie humaine, et rien de ce qui est humain ne m'est étranger. »

Parmi les livres que l'on peut citer avant ou après *Jocelyn* comme appartenant à l'épopée domestique, un seul, par sa perfection, par sa renommée, par la grandeur du nom qui l'a signé, peut être mis en parallèle et discuté avec l'œuvre de Lamartine ; c'est l'*Hermann et Dorothée* de Gœthe. Le choix n'est pas douteux pour nous, mais il a besoin, je le reconnais, d'être fortement motivé.

Le poème de Gœthe n'a de rival en aucune langue

moderne pour tout ce qui tient à l'art, pour la perfection des détails et du style poétiques, pour l'heureuse proportion de chaque tableau et de chaque figure, pour la vérité des caractères et l'ingénieuse conduite du drame. Tous les personnages sont merveilleusement réels, sans qu'une ombre de trivialité efface la poésie chez aucun d'eux, pas même sur la bourgeoise figure du jovial apothicaire et de l'aubergiste en robe de chambre. Les moindres incidents de la vie rustique et familière, les moindres ustensiles d'un ménage moderne y prennent, sans subir de métamorphoses et sans la moindre périphrase, la tournure héroïque des descriptions d'Homère. Les évènements de la vie privée, dans toute la réalité qui les rend voisins de nous et dans toute la noblesse que leur communique l'art du poète, se dessinent en plein relief sur un fond d'histoire politique et nationale. Les acteurs sont scrupuleusement identiques à eux-mêmes d'un bout à l'autre du drame. Leurs passions sont les plus naturelles du monde, et l'intérêt s'y attache dès le commencement du récit. Enfin, et c'est là une des qualités homériques par excellence, l'auteur s'efface complètement derrière son œuvre. Les critiques qui attachent du prix à ce qu'un poète ne laisse voir ni ses opinions politiques, ni ses croyances religieuses, ni ses affections, rien enfin de ce qui lui est personnel, peuvent citer pour l'exemple le plus parfait *Hermann et Dorothée*. Ce poème témoigne d'une impartialité absolue. L'artiste plane au-dessus de son œuvre sans communiquer avec elle autrement

que par le pinceau. Mais n'est-ce pas là aussi une manière d'être personnel et de se trahir soi-même? L'indifférence est aussi une opinion, l'égoïsme est un caractère, et l'on a souvent et justement attribué au poète olympien de l'Allemagne ce caractère et cette opinion. Quoi qu'il en soit, rien ne manque à *Hermann et Dorothée* de tout ce qui tient à la perfection de l'art et à la maturité du génie.

L'émotion du lecteur répond-elle à la satisfaction d'intelligence que lui cause cette lecture? sent-il son âme réchauffée, excitée, élevée par ces beaux vers autant que le voudrait son admiration? Le poète n'a-t-il pas trop bien réussi à donner à son œuvre le calme, l'élégance, la pureté, la noblesse d'un bas-relief antique? ne s'y mêle-t-il pas quelque chose de la froideur et de l'immobilité des compositions sculpturales? Cette perpétuelle imitation des formes grecques n'ôte-t-elle pas au poème le caractère homérique auquel il vise pour en faire une œuvre alexandrine, une œuvre de seconde main?

Comme il en est autrement de *Jocelyn!* quelle émotion, quelle chaleur, quelle hauteur d'âme dans cette poésie presque sans art, où le moindre rimeur trouve à relever tant de négligences et dont la critique peut discuter à bon droit les principales données! Connaissez-vous des scènes de famille d'un pathétique plus suave que les adieux de Jocelyn à la maison paternelle, la lettre qu'il écrit à sa mère pour lui annoncer sa vocation, enfin toute la première partie du poème? La vie en commun de Jocelyn et de Lau-

rence dans la grotte des Aigles ne dépasse-t-elle pas en douce poésie tout ce que la peinture d'un chaste amour a produit de plus pur et de plus enivrant? Que dire de cette scène de la confession et de la mort de Laurence? quel cinquième acte de tragédie ou de drame a fait verser au théâtre de plus chaudes et de plus nobles larmes? Et quand vous aurez noté toutes les pages émues, passionnées, déchirantes, tous les endroits où le cœur peut faire sa récolte d'enivrantes impressions, tous les passages où les plus savants comme les plus simples sentent leurs yeux baignés, de larmes, tous ceux *où Margot a pleuré*, comme dit Alfred de Musset, vous n'aurez pas épuisé les richesses du poème. Outre l'intérêt du roman, le charme de cette très simple et très touchante histoire contée d'une façon si familière et si sublime à la fois, que de magnificences la poésie lyrique n'ajoute-t-elle pas à cette douce épopée du village et des solitudes alpestres? Le penseur religieux rivalise avec le poète en des épisodes tels que les *Laboureurs*, la *Caravane*, le *Convoi du colporteur*. Et partout l'émotion profonde à côté des hautes pensées. Ceux que les *Harmonies* et les *Méditations* elles-mêmes laissaient en doute sur la tendresse du cœur de Lamartine, parce que son génie est un génie viril, que ceux-là relisent *Jocelyn*, ou seulement les épisodes qui se détachent du roman lui-même.

Que dire du paysagiste? Les tableaux des *Harmonies* ne sont pas dépassés et ne sauraient l'être en profondes perspectives religieuses. Mais un aussi

grand souffle d'infini passe à travers la nature et à travers l'âme; les mêmes promesses d'immortalité, les mêmes révélations de l'universelle providence jaillissent de tous les points de la création. Voilà la part du poète lyrique. Je ne sais si le peintre, l'artiste, l'écrivain consommé à rendre les mille nuances de ses sensations et des objets visibles n'a pas fait preuve dans ce poème d'une palette plus riche et plus vigoureuse? Il me semble que la couleur y est plus vive et le relief plus accentué; le poète a suivi, mais avec la sagesse et le goût d'une intelligence délicate, le mouvement qui tendait, sous l'influence de son illustre rival, à donner chaque jour aux images plus de place et plus de consistance dans le style poétique. Mais, chez lui, nul excès de ce genre ne rend le lecteur inquiet des empiétements possibles de l'imagination sur l'esprit et sur le bon sens lui-même.

Vais-je prétendre que *Jocelyn* est un poème sans défauts? Où ne trouverait-on pas des imperfections? On assure qu'il en existe dans Homère et dans Sophocle! Il ne serait pas impossible d'en découvrir dans l'irréprochable *Hermann et Dorothée*. Les défauts de *Jocelyn* sont beaucoup plus apparents, je l'avoue. Je ne connais pas de poésie qui ait la franchise de ses défauts au même degré que la poésie de Lamartine; car je ne connais point d'inspiration plus vraie, plus directement émanée de l'âme que la sienne. Toutes les habiletés, toutes les recherches de l'art lui sont étrangères; il en a trop peu de souci. Les défauts des grands poètes proviennent souvent d'un système,

d'une manière, d'un parti pris, tout autant que de l'infirmité naturelle à tout génie humain. Les compositions et le style de Lamartine sont les plus exempts de parti pris qu'il y ait dans aucune langue ; à moins que l'on ne considère comme un parti pris le laisser-aller et l'abandon. Sa Muse est la plus belle et la plus négligée dans sa toilette de toutes les Muses françaises. Un goût inné, un bonheur de sa noble nature lui donnent, sans qu'elle y pense, l'élégance de ses ajustements et de sa coiffure, qu'elle noue à peine ; mais elle est incapable de préméditer les plis d'une draperie, ou la chute harmonieuse d'une boucle de cheveux. Sous ce rapport, le moindre écolier pourrait lui faire la leçon. Le désordre, quand elle en a, son désordre charmant n'est jamais un effet de l'art.

Parmi les défauts que l'on signale, avec plus ou moins de justice, dans la composition de *Jocelyn*, un seul me frappe sérieusement, parce qu'il constitue à mes yeux une invraisemblance quasi sacrilège. C'est la violence morale exercée par le vieil évêque sur Jocelyn pour lui imposer la prêtrise. Je sais que la scène se passe dans un moment assez terrible pour motiver l'invraisemblable et l'exceptionnel ; cependant mon admiration est toujours un peu gênée quand je relis cet épisode. L'objection peut néanmoins se discuter ; mais celles qu'on pourrait faire en maint passage, à la versification et au style, ne sont guère discutables. On ne cesse pas d'être charmé, transporté au-dessus de soi-même, tout en gémissant un peu de trouver quelques taches dans ce soleil.

Que faudrait-il de plus à *Jocelyn* pour écarter ces ombres légères qu'aperçoivent seuls, bien souvent, les prosodistes et les grammairiens? Trois ou quatre matinées d'un humble versificateur suffiraient à parachever la toilette du grand poète. Le cher grand poète est vraiment un peu coupable de n'avoir pas pris ces trois ou quatre matinées ou à la politique, ou au vigneronage, ou à la rêverie pour les donner à son chef-d'œuvre, au chef-d'œuvre de la poésie française. Mais il faut le prendre tel que Dieu nous l'a donné. C'était l'improvisateur des temps homériques, ou du temps des prophètes reparu au dix-neuvième siècle. Voici comment il composait, et, pour nous tous, cela s'appelle improviser: levé de grand matin, il avait jeté sur le papier trois à quatre cents vers avant l'heure du déjeuner; il les passait, sans les relire, à celle qui se dévouait avec orgueil à la besogne de copiste, et *Jocelyn* se trouvait ainsi fait en quelques semaines.

Au moment du plus grand succès de ce livre, un ami exprimait à l'auteur sa fervente admiration. « Oui, répondit le poète, il paraît que c'est mon chef-d'œuvre. Je ne l'ai pas lu; mais madame de Lamartine, qui l'a lu, me dit que je n'ai jamais rien fait de mieux. » Ce *Je ne l'ai pas lu*, paraîtra sans doute le comble de l'orgueil à ceux qui ne savent pas combien était sincère, chez Lamartine, ce détachement des succès littéraires. Je ne lui en fais pas un mérite; ce détachement du succès implique un grand défaut, la négligence du travail. Or, un écrivain, un poète

surtout, fût-il Lamartine, doit s'acharner sur son œuvre ; et la volonté doit achever avec persévérance ce qu'a commencé l'inspiration.

Il n'est que trop vrai Lamartine n'a pas relu *Jocelyn* avant de l'imprimer. Il en aurait fait disparaître, en jouant avec son crayon, quelques rimes, quelques mots incorrects, qui se trouvent là parfois sous le regard comme un caillou sous les pieds dans une allée bien sablée. Mais le jardin n'en est pas moins riche de fleurs et de fruits, de parfums et de lumière, peuplé d'êtres charmants et entouré de splendides perspectives.

Je me défierais de mon admiration sans bornes pour *Jocelyn*, ou je la confesserais avec une sorte de respect humain, si des juges peu complaisants, un poète raffiné, mais très clairvoyant lecteur, un critique profondément raisonnable, mais presque dénué du sens de la poésie, Sainte-Beuve et Gustave Planche, n'avaient dit tous deux de ce poème que c'est le plus beau de notre langue. Et Saint-Beuve n'a pas retiré ce jugement, même quand Lamartine était tombé de la popularité et du pouvoir.

Sans parler des magnificences lyriques de ce livre, du caractère religieux des paysages et du grand souffle qui les anime, *Jocelyn* est le poème de toutes les tendresses, de l'amour filial et fraternel, de la passion chaste et de toutes ces hautes charités que l'âme du chrétien et du prêtre répand à profusion sur toutes les âmes, le poème enfin du sacrifice et de l'héroïsme intérieur. C'est un de ces livres que cer-

tains disciples ont besoin de relire chaque année, quand vient l'automne, et qu'ils ne relisent jamais sans larmes.

Si je disais quels sont les poèmes qui partagent mon admiration avec *Jocelyn*, les seuls qui me paraissent l'égaler pour la hauteur de l'âme et la profondeur des émotions honnêtes et généreuses, on trouverait, je le crains, fort étrange ce rapprochement de deux génies si dissemblables. Je ne parle ici que d'un effet intérieur et tout personnel, de ce qui se passe dans un lecteur pareillement épris des deux poètes. Je ne vois d'égal à *Jocelyn*, dans notre langue, qu'une seule œuvre, celle qui s'en éloigne le plus par les sujets, le style, par la mise en scène, par la façon de comprendre et d'exprimer toute chose, c'est la tragédie de Corneille. Chez Corneille seulement, je me retrouve en des régions aussi élevées de l'âme humaine, je respire un souffle aussi pur d'enthousiasme et d'idéal. Chez tous les deux, l'héroïsme prend sa source dans la grandeur, dans l'immense honnêteté du sentiment, et non dans la violence des passions subalternes. Aucun venin caché, aucun miasme délétère ne circule dans cette poésie. Je sais que l'une incite plus directement que l'autre aux fortes décisions morales, aux vertus difficiles ; mais je repousse entièrement le reproche qu'on adresse quelquefois à la poésie de Lamartine, parce que c'est un chant, au lieu d'être une prédication, d'énerver les âmes en les berçant d'une oisive mélancolie. La générosité, l'esprit de sacrifice attestent des deux parts

le triomphe de la liberté morale. Ces triomphes s'accomplissent, l'un dans la vie publique, l'autre dans la vie privée ; mais je ne crois pas, pour mon compte, que la famille soit moins noble et moins digne d'amour que l'État ; et si, chez Lamartine poète, la famille apparaît plus souvent que la patrie, on aperçoit au-dessus des tendresses dévouées du fils, de l'amant et du père planer l'immense amour de l'humanité.

Corneille raisonne éloquemment, Lamartine chante. L'un est le docteur des nobles passions, l'autre en est le séraphin ; je ne me prononce pas entre les deux. Si d'ailleurs cette lyre mélodieuse fut touchée par une main virile, si derrière ce poète des tendresses et des rêveries il y avait un homme de courage, demandez-le à l'histoire de nos plus terribles journées, à cette date du 28 février qui fut celle de sa plus grande gloire civique aux acclamations de toute la France, et qui, vingt ans plus tard, fut celle de sa mort obscure et à peine pleurée !

Le succès de *Jocelyn* marque la plus haute phase de la popularité de Lamartine poète. A partir de ce moment, l'homme politique commence à dominer en lui l'écrivain et tend à l'amoindrir en favorisant sa négligence au travail et en suscitant contre lui les inimitiés. La *Chute d'un Ange* donna le signal des sévérités et des injustices. Je ne veux pas m'appesantir sur ce livre, quoiqu'il y ait ample matière à louer et à blâmer. Dans ses préfaces postérieures aux critiques, l'auteur a, comme il faisait toujours, il a

abandonné, avec la plus grande facilité, avec trop de facilité, tous les détails qui lui avaient été reprochés; il ne s'est défendu que sur le fond des choses contre l'accusation de panthéisme et de politique subversive. Je me joindrai à lui pour prendre la défense de ce livre plus oublié encore qu'il n'a été attaqué. Ce n'est pas que j'en approuve toute la philosophie et que je puisse fermer les yeux aux innombrables négligences de la forme et à la témérité de certains tableaux. Évidemment, c'est un livre qui n'est pas, comme *Jocelyn*, pour être lu en famille et devenir classique; mais c'est une œuvre du plus grand intérêt pour la critique et pour tous les lecteurs curieux de haute poésie. Dans l'histoire du génie de Lamartine, ce poème présente une question curieuse à étudier. Les deux derniers volumes de vers qu'il ait publiés: la *Chute d'un Ange* et les *Recueillements* ont été tous deux jugés inférieurs à ses précédents écrits. La critique les a fort maltraités et le public a fait pis encore pour le poète, il a très peu lu ces deux livres. Tout en acceptant l'arrêt qui place ces derniers ouvrages au-dessous de *Jocelyn* et des *Méditations*, j'ose avouer qu'à mon avis la puissance poétique de Lamartine n'éclate nulle part avec autant de force que dans les *Recueillements* et la *Chute d'un Ange*.

Le malheur de ces deux livres c'est qu'outre les quelques défauts propres à sa manière trop facile l'auteur en a adopté quelques-uns qui sont étrangers à sa nature et qui venaient d'être mis à la mode par un autre grand poète qui a fait trop nombreuse école.

Je veux parler de l'excès des couleurs et des peintures matérielles, d'une certaine crudité de langage, de ce besoin de rendre le style plus visible aux yeux que clair à l'esprit, enfin de tout ce qui a précédé et engendré le réalisme. La noblesse et la délicatesse d'esprit de Lamartine ne l'ont pas toujours préservé dans ces derniers écrits de ces excès de la couleur qui sont devenus le fléau de l'art depuis nombre d'années.

Ces taches, plus ou moins graves, sont une empreinte de l'époque. Chaque génération littéraire a ainsi ses goûts éphémères et ses travers, mais il appartient au génie de s'en préserver. Les plus hautes qualités de l'esprit et du caractère ne suffisent pas toujours à nous garantir des écarts de l'imagination et de la pensée, lorsque les secours extérieurs nous font défaut, lorsque nous ne sommes plus assujettis à la discipline des fortes croyances et à certaines autorités, nécessaires en littérature comme en religion. L'élévation même, la promptitude, l'abondance, l'immatérialité de l'inspiration de Lamartine, lui rendaient plus nécessaires qu'à un autre ces limites rigoureuses qui contiennent la pensée, qui dirigent le souffle poétique et l'empêchent de se dissiper en tourbillons. Ce n'est pas toujours un bonheur pour un écrivain que d'avoir une imagination si véhémente et si subtile qu'elle déborde à travers tous les moules connus ou les fait éclater. Lamartine n'avait rien à gagner pour son œuvre littéraire en s'affranchissant d'une manière trop absolue des traditions politiques

et des croyances religieuses au sein desquelles il était né.

Je remarque, dans la suite des articles publiés sur l'œuvre de Lamartine par un critique dont le nom seul indique le dégagement de toute croyance, dans Sainte-Beuve et à l'époque même où il n'obéissait qu'à son goût délicat, une sévérité croissante pour le poète à mesure qu'il s'approche davantage des régions de la libre pensée. Ce n'est pas que j'admette pour la *Chute d'un Ange* cette accusation banale de panthéisme adressée à quiconque sent un peu vivement la nature; car je ne connais pas de poésie plus imprégnée de l'idée d'un dieu personnel, d'une providence et d'une âme immortelle que la poésie de Lamartine. Mais il est certain que, dans ce poème biblique, l'auteur ne s'astreint pas à suivre bien rigoureusement les traditions admises, et que le prophète dépositaire du livre primitif sent quelque peu le philosophe rationaliste. Son rationalisme, du moins, ne contredit aucun des grands principes de la métaphysique chrétienne, et l'idée de Dieu en sort plus éblouissante qu'elle n'a jamais rayonné d'une page écrite au dix-neuvième siècle. Je dois signaler une des causes de la sévérité de l'opinion pour cette phase nouvelle de la poésie de Lamartine. C'était le moment où commençait à se former parmi les catholiques une nouvelle école toute différente de celle qui avait travaillé en France à la renaissance de la foi depuis le *Génie du Christianisme*. La méthode de ces nouveaux apologistes, qui se sont beaucoup accrus depuis

lors en nombre et en autorité, n'était pas de chercher dans toutes les grandes œuvres de l'esprit humain, comme on venait de le faire, tout ce qui les rattache à la doctrine chrétienne, mais tout ce qui les en sépare. Chaque exclusion, chaque anathème lancé semble à ces nouveaux docteurs une victoire gagnée pour la société religieuse, de telle sorte qu'ils se figureront avoir amené le triomphe suprême de l'Église quand ils auront bien et dûment prouvé que tout le monde est en dehors de l'orthodoxie, excepté eux-mêmes.

Ce n'est pas que je défende l'orthodoxie de la *Chute d'un Ange;* je ne l'examine même pas, n'ayant point qualité pour cela. Mais à prendre le poème dans sa partie philosophique, dans ce chant intitulé : *Fragments du livre primitif* et qu'on a comparé à la *Profession de foi du vicaire savoyard*, je suis obligé de reconnaître dans ce morceau les pages de vers les plus éclatantes qu'ait jamais produites chez nous la philosophie. Nous avons eu, depuis la fin du dix-septième siècle, des milliers de pages rimées avec des prétentions philosophiques. Je ne crois pas qu'il y eût là beaucoup de vraie philosophie, mais je certifie qu'il n'y avait pas un atome de vraie poésie. Pour l'art de mêler l'une à l'autre, je ne connais pas d'égal à Lamartine. Personne en France n'a fait comme lui le vers philosophique, un vers qui soit à la fois une maxime et une image, un vers qui démontre, qui enseigne et qui ne cesse pas de chanter. Le *Livre primitif*, dont je ne juge pas ici les doc-

trines, me paraît dans ce genre un incomparable chef-d'œuvre.

Pour bien apprécier la *Chute d'un Ange* comme conception et en dehors des négligences de style, autrement nombreuses que dans *Jocelyn*, il faut se souvenir que ce poème, malgré son étendue, n'était dans l'esprit de Lamartine, comme *Jocelyn* lui-même, qu'un épisode d'une immense épopée cyclique qui devait embrasser toutes les époques de l'histoire, et dont un autre épisode, intitulé les *Pécheurs* et déjà écrit, a été perdu. Ce cycle comportait, selon l'auteur, une douzaine de poèmes. Avec la merveilleuse facilité d'exécution que possédait Lamartine, il n'est pas douteux que, dans le cours de sa vie, il n'eût achevé, et au delà, cette œuvre gigantesque, si la politique n'eût dévoré les dernières années de sa vie. Nous aurions eu alors dans notre littérature un monument comme n'en peut présenter aucune des nations de l'Europe, un poème comparable pour l'étendue à ces vastes épopées de l'Orient et surtout de l'Inde ; un poème qui, par son caractère profondément philosophique et religieux, eût rappelé les épopées sanscrites de Vâlmiki et de Vêda-Vyâsa. Par la nature de son génie, fait pour contempler et adorer Dieu dans les magnificences de l'univers, ce poète dont on a voulu faire un simple élégiaque, se rapproche singulièrement des grands poètes sacerdotaux de l'Inde.

L'abandon de ce magnifique dessein est la cause d'un des plus vifs regrets qu'ait laissés Lamartine aux amis de la poésie. Ceci soit dit sans prétendre

juger la question de savoir si Lamartine a eu tort, comme on le dit souvent, de se mêler à la politique ; si un homme doué comme lui doit, parce qu'il est un grand poète, s'isoler entièrement des affaires de son pays et vivre en dehors de la vie de son temps.

Les *Recueillements*, publiés à la fin de 1838, sont comme le testament du poète. Depuis lors, il n'a plus chanté qu'à de rares intervalles, dérobés au tumulte des affaires. Mais quels éclairs dans ces retours du génie à sa plus haute mission ! Témoin ces admirables strophes *au comte d'Orsay*, écrites après les orages de la république ! Du livre des *Recueillements*, nous dirons comme de *la Chute d'un Ange* qu'il est une des plus imparfaites et une des plus puissantes œuvres de l'auteur. Il a été écrit entre la quarantième et la cinquantième année. Le poète était alors dans la plus grande vigueur de son imagination et de sa pensée ; nous ajouterions dans la plénitude de sa science, si l'inspiration et tous les dons de nature chez Lamartine n'avaient pas constamment dominé et, pour ainsi dire, écarté la science. Dans ce volume, si maltraité et si peu connu et sur qui s'épanchaient le premier venin et les premières perfidies de la critique, combien de pièces à citer, outre cet admirable morceau sur la mort de madame la duchesse de Broglie, le seul qu'on voulût d'abord y distinguer, outre l'*Épître à Adolphe Dumas*, que Sainte-Beuve veut qu'on lise plus particulièrement, sans doute parce qu'il y trouve plus d'incorrections faciles à relever ! La *Réponse aux adieux de Walter Scott*,

le *Cantique sur un rayon de soleil*, la *Lettre à un curé de campagne*, la *Cloche de village*, le *Tombeau de David*, le *Ressouvenir du lac Léman* sont des pages égales à tout ce que Lamartine a écrit de plus haut et de plus pur.

Sans doute, on peut signaler dans l'ensemble du recueil deux défauts graves qui n'existaient pas dans les premiers; des convictions religieuses plus flottantes et un style qui se matérialise, qui se charge de couleurs plus épaisses et d'images plus voyantes, qui cherche à s'emparer plus fortement des yeux à mesure que les pensées deviennent plus vagues, moins saisissables pour le lecteur et plus douteuses pour le poète lui-même. Ces excès de la couleur, cet empiétement de l'imagination physique sur l'idée et le sentiment pur gâtent quelque peu ce merveilleux *Cantique sur un rayon de soleil*, dont on pourrait faire, en supprimant quelques vers, l'égal de tout ce qu'il y a de plus magnifique dans les *Harmonies*. C'est ainsi partout dans Lamartine : il n'y a qu'à retrancher, sans rien changer à ce qu'on laisse, pour trouver la perfection. Il a toujours péché par surabondance; sa poésie a eu jusqu'au bout ce défaut et ces splendides qualités de la jeunesse. Mais quand ce n'est plus le sentiment ou l'idée qui se reproduisent pour s'affirmer davantage, quand ce sont simplement les images qui s'accumulent pour faire un constant appel à la sensation, ce débordement fatigue parce qu'il laisse l'âme vide tout en tenant le regard occupé, envahi jusqu'à l'éblouissement.

Ce défaut de quelques unes des dernières poésies de Lamartine est chez lui, comme nous le disons, un défaut d'emprunt, d'autant plus choquant qu'il n'a pas sa raison d'être dans la nature du poète. Quand le mérite d'un écrivain réside surtout dans le don de parler aux yeux, lorsqu'il vise habituellement à étonner l'imagination plus qu'à émouvoir le cœur et à éclairer l'esprit, quand sa logique consiste à passer du mot au mot, de l'image à l'image, et quand il exécute ces mouvements de la phrase avec l'habileté et le charme de tout ce qui vient d'une aptitude naturelle, on est plus indulgent pour des excès qui résultent du tempérament lui-même. C'est là, sans doute, un genre inférieur, mais tout ce qui est parfait dans son genre nous intéresse et suscite la curiosité, à défaut de l'émotion. Tandis qu'un poète du sentiment et de l'idéal, qui se laisse aller à la contagion du réalisme, déroute ses lecteurs et s'expose à leur sévérité.

L'auteur de la *Chute d'un Ange* et des *Recueillements* a porté cette peine. Il était notre poète du goût le plus pur, le plus élevé, le plus délicat; on lui compta pour des fautes certains excès de couleur qu'on admirait chez d'autres. Il avait été en politique et en religion un conservateur et un orthodoxe; les utopies généreuses qui se font jour dans les *Recueillements* semblèrent chez lui plus téméraires qu'on ne les eût jugées partout ailleurs. On voulut voir des symptômes d'un esprit subversif dans ces aspirations d'un génie honnête et pacifique entre tous.

La critique, du reste, n'a jamais été plus facile que lorsqu'elle s'est attaquée à Lamartine ; il s'empressait lui-même de fournir des armes à toutes les attaques, avec cette irréflexion qui est un des caractères de ce génie tout improvisateur et spontané. Les préfaces de ses derniers vers, les commentaires qu'il y a joints, les confidences et confessions de toute sorte dont il a voulu surcharger ses anciennes œuvres ont fait autant d'ennemis au poète que la politique elle-même. Ainsi, l'absence de travail était déjà trop évidente pour la critique dans la plupart de ses vers, et l'auteur prenait à tâche d'ajouter au désir qu'éprouvaient les plus bienveillants de lui en faire un reproche, en confessant cette négligence avec une franchise trop voisine du dédain pour l'art sacré auquel il doit sa plus grande gloire. Cette énorme faute, la plus grosse qu'il ait commise contre lui-même, la seule que, nous autres rimeurs, nous ne puissions pas lui pardonner, la *Lettre-préface des Recueillements* l'étalait avec un éclat tout particulier aux yeux du public. Elle justifierait presque les sévérités de Sainte-Beuve pour ce livre, si l'on ne savait pas que ces sévérités avaient, comme toujours, leurs principales causes en dehors de la littérature, le critique était alors pleinement sous l'inspiration de certain hommes d'État de la monarchie de juillet, et se chargeait volontiers de servir leurs antipathies. Il est vrai qu'il ne leur enchaînait point sa liberté et qu'il s'est retourné contre eux le surlendemain de leur chute, les injuriant au profit

du nouveau pouvoir qui venait de les emprisonner et de les proscrire.

L'article sur les *Recueillements* (avril 1839) porte déjà l'empreinte d'une amertume empruntée à d'autres sources qu'à la critique littéraire. Mais il faut avouer qu'il y avait bien de quoi irriter un juge poète lui-même et poète plus distingué qu'on ne le lui accorde, dans ce ton de dédain par trop superbe avec lequel parlait de la poésie le grand poète qui lui devait son entrée de plain-pied dans la carrière politique. « Ma vie de poète, disait l'auteur des *Recueillements* dans sa lettre-préface à M. Bruys d'Oully, recommence pour quelques jours. Vous savez mieux que personne qu'elle n'a été qu'un douzième tout au plus de ma vie réelle. Le bon public qui ne crée pas, comme Jéhovah, l'homme à son image, mais qui le défigure à sa fantaisie, croit que j'ai passé trente années de ma vie à aligner des rimes et à contempler les étoiles; je n'y ai pas employé trente mois, et la poésie n'a été pour moi que ce qu'est la prière... »

Ce dernier trait nous attendrirait, et il serait juste de la part d'un autre que d'un poète. La prière et les émotions poétiques ont leur place dans toute âme élevée, dans toute noble carrière. Mais un poète qui ne donne à la poésie que trente mois sur trente années est coupable à la façon d'un ange créé pour la contemplation et la prière et qui ne donnerait à Dieu que son temps perdu. Si grand citoyen que l'on devienne, on est poète prévaricateur quand on supprime entièrement et volontairement à son inspiration

le secours du travail et qu'on ne s'assujettit même pas à relire ses vers.

Lamartine a peut-être une excuse. Ayant relu, était-il capable de corriger? Ses plendides improvisations n'auraient-elles pas souffert, en beaucoup de leurs charmes, des retranchements, des retouches, des surcharges? C'était un peu à craindre, quoiqu'il y eût, sous le grand poète, un homme d'un goût très pur, très délicat, un excellent juge quand il consentait à être attentif et à réfléchir ; mais il y consentait trop rarement. Si l'on a raison de parler de la fatalité de l'inspiration divine, impersonnelle et capricieuse comme la grâce, et d'appliquer à l'œuvre du poète le *Spiritus Dei flat ubi vult*, pas un n'a possédé ce sublime et dangereux privilège de l'inspiration irréfléchie au même point que Lamartine. N'importe, son goût littéraire et le sens moral tout seul auraient dû lui dire que l'attention et le travail sont des devoirs dont rien n'exempte un écrivain, et qu'un grand génie rend ce devoir plus impérieux encore que ne fait la médiocrité.

Rien de plus faux que cet adage: Le génie n'est qu'une longue patience. Tous les poètes, tous les peintres, tous les artistes de génie travaillent plus ou moins facilement et sûrement. Je suis convaincu que les artistes par excellence, les Grecs, n'ont presque jamais retouché leurs ouvrages et qu'ils ont trouvé la perfection du premier coup. Il est vrai que cet heureux moment de l'esprit humain ne s'est vu qu'une fois et ne se reverra plus. Un homme de génie

chez les modernes n'est pas placé dans les mêmes conditions ; il peut avoir le travail aussi facile, mais non pas aussi sûr que les anciens. Il est contraint de choisir entre des nuances là où l'antiquité n'avait à son service qu'une seule couleur, mais la couleur juste.

Le génie est donc tout autre chose que la patience ; il n'en a pas moins le besoin et le devoir de la patience. La réflexion et le travail sont imposés à l'homme en toute chose ; à plus forte raison dans l'œuvre d'art, et nul n'a le droit de s'en affranchir. Que l'homme de talent travaille donc pour suppléer au génie qui lui manque ; que l'homme de génie travaille par respect pour le don qu'il possède, pour le dieu qui parle en lui. La négligence serait plus permise à l'homme modeste qui ne vise en écrivant qu'à confesser sa pensée. Mais si vous croyez avoir en vous une veine originale, un filon d'or, ne traitez pas cet or comme du plomb ou du cuivre. Plus le métal est précieux, plus il a le droit d'être finement travaillé.

Lorsqu'un homme de génie se fait une sorte de gloire de sa négligence dans le travail et de son dédain pour l'art qu'il exerce, c'est un véritable sacrilège, c'est une prévarication dans le sacerdoce qui mérite toutes les sévérités. Mais il est rare qu'on les inflige à ces enchanteurs, au nom de l'art lui-même, et quand d'autres passions n'interviennent pas.

Lamartine était déjà trop mêlé, en 1840, à la politique active, pour que les animosités de partis ne

vinssent pas compliquer les jugements que l'on portait sur sa poésie. Il avait froissé d'anciens coreligionnaires sans en avoir gagné de nouveaux. Au fond, la politique seule et les mœurs sont très puissantes sur l'opinion de la France; le goût littéraire est constamment resté dans notre siècle sous l'empire des doctrines et des habitudes sociales qui prévalaient. Pendant cette période de la restauration, qui fut la grande heure littéraire du dix-neuvième siècle, une opinion considérable n'avait-elle pas fait de Casimir Delavigne un poète supérieur à Lamartine, et de Béranger un poète supérieur à tous les autres? Cette opinion, je dois le dire, n'avait pas prévalu; car le goût littéraire se formait, alors, dans la plus haute classe de la société polie, et les renommées n'étaient pas imposées au lecteur intelligent par le suffrage universel de ceux qui ne savent pas lire. Il y avait un vrai public pour les choses de l'esprit, un public qui avait des traditions et qui cependant n'était point ennemi des nouveautés. C'était l'heure où la fusion semblait faite entre l'ancienne France et la France moderne. Une classe nouvelle s'était élevée dans la culture et les élégances de l'âme, et l'ancienne société ne s'était point abaissée. Les femmes, surtout, s'étaient maintenues dans la distinction et l'amour des jouissances délicates. Le premier succès de Lamartine lui était venu de ses lecteurs féminins et de la société la plus distinguée par la naissance et par la culture.

En apportant son hommage à la tombe du poète,

un charmant critique, né dans cette sphère privilégiée [1], comparait avec beaucoup d'esprit et de bon sens *les femmes de Lamartine* à celles des poètes et des prosateurs à la mode qui l'ont suivi. Il y a, sans presque sortir du même monde, les femmes d'Alfred de Musset, les femmes de Balzac; on arrive enfin, de proche en proche, aux femmes des auteurs que je ne veux pas nommer. Les derniers degrés de cette échelle, très mobile, mais toujours descendante, si on les appelait par leurs noms, feraient singulièrement ressortir la hauteur et la noblesse du sommet. Le poète tant aimé en 1825, et la société qui l'admirait, ne redoutent la comparaison avec rien de ce qui a suivi.

De toutes les choses qui se sont abaissées en France, depuis l'époque du grand enthousiasme de la société polie pour Lamartine, c'est le goût de la poésie qui me semble s'être le plus amoindri, malgré le nombre des poètes de talent qui se sont multipliés depuis lors. Osons dire tout ce que nous pensons de notre cher pays. En France, on aime par tempérament une foule de nobles choses : on aime l'esprit, l'éloquence, la bravoure, *rem militarem et argute loqui;* cela est toujours vrai depuis le temps de l'historien latin. On aime la politique, les entreprises généreuses, les croisades de l'épée ou de la plume; on aime l'élégance et les récréations distinguées; on se met à aimer le luxe et les plaisirs su-

[1] A. de Pontmartin.

balternes ; on aime encore les lettres, on n'aime pas la poésie.

Lamartine a fait ce miracle d'avoir, pendant vingt ou trente années, forcé l'esprit français à chérir la plus vraie, la plus haute, la plus pure poésie, la poésie détachée de toutes les alliances, de toutes les séductions étrangères qu'on aime souvent à sa place, lorsqu'on se vante de l'aimer ; la poésie, sans le théâtre, sans la musique, sans la politique, sans l'épigramme licencieuse ou frondeuse, sans l'impiété ou la dévotion, sans la grosse joie populaire et sans le bel esprit. La poésie de Lamartine est la plus dépouillée de tous ces éléments de succès qui se soit fait jour parmi nous ; elle se réduit pour ainsi dire à l'essence radicale de la poésie ; et cependant elle a été, je ne dirai pas populaire, rien n'est populaire en France que le trivial, mais passionnément aimée par toute la classe élégante et lettrée. C'est le grand éloge de cette classe pendant les années dont nous avons donné la date ; mais c'est aussi la grande gloire du poète.

L'esprit français est singulièrement riche et varié ; il est capable de tout, disait l'Allemand Henri Heine, *même de la poésie*.. Mais, comme tous les êtres de ce monde, il n'est capable que par crise, et pour ainsi dire par maladie, de ce qui n'est pas dans le fond même de son tempérament. Il y a certains moments heureux qui comportent l'éclosion d'une faculté qu'on n'avait pas auparavant et qu'on n'aura plus tout à l'heure. Comme les femmes les moins destinées à être

jolies ont presque toutes, à tel ou tel jour d'un printemps, ce qu'on appelle la beauté du diable, il y a dans presque toutes les âmes un moment de la jeunesse où les traverse le goût de la poésie ; mais c'est de même la poésie du diable ; elle ne dure pas, et la prose revient vite. On se venge, alors, par un redoublement d'ironie, des enthousiasmes auxquels on a succombé, et gare aux auteurs et aux complices de ces enthousiasmes !

Lorsque, après vingt ans de jeunesse et de noble poésie dont Lamartine avait été le principal agent, notre dix-neuvième siècle commença à revenir à son vrai tempérament, à celui de sa maturité dont nous cueillons aujourd'hui les fruits, le poète, comme il arrive aux plus parfaits de ce monde, n'était pas sans avoir commis quelques fautes. Quel est l'homme, quel est le poète impeccable ? Corneille a écrit trente-trois pièces de théâtre, dont l'*Agésilas* et l'*Attila* ; en est-il moins le grand Corneille ?

On peut choisir dans Lamartine, mais il n'y a rien à rejeter entièrement ; il est un de ces rares poètes qui n'ont pas fait leur *Agésilas* et leur *Attila*. Cependant il a été en butte à de violentes critiques, et l'enthousiasme ne lui est pas resté fidèle. La vogue s'est attachée depuis quelque vingt ans à des œuvres que je juge très inférieures à la sienne et qui, sans contestations possibles, sont moins élevées moralement, sont moins pures que les pages les plus critiquées de la *Chute d'un Ange*. Je vois à cette infidélité de l'opinion plusieurs causes toutes indépen-

dantes des défauts de Lamartine et du mérite de ses rivaux éphémères. La sévérité pour lui avait précédé le grand succès d'Alfred de Musset. Ce n'est pas Lamartine seulement qui commençait à être délaissé, c'était la grande, la vraie poésie.

Par le succès des *Méditations*, des *Harmonies*, de *Jocelyn* dans la société cultivée et dans la jeunesse, par vingt années d'enthousiasme pour cette poésie aussi aristocratique, aussi religieuse, aussi éthérée, l'esprit français avait été mis à un régime trop contraire à son besoin d'égalité et à ses penchants ironiques. On était las de cette élévation et de cette admiration trop soutenues. Il fallait se venger d'avoir trop aimé et d'avoir aimé malgré soi la poésie. Rien de plus naturel alors qu'une réaction contre le sortilège qui vous avait enivré, contre l'enchanteur qui vous avait fait boire le philtre à votre insu. C'est alors qu'on s'aperçut des innombrables défauts de Lamartine et la réaction commença contre lui.

Mais, du premier jour, on ne pouvait pas se sevrer entièrement du divin breuvage qu'il nous avait contraints de goûter, et dont toute une génération avait l'habitude. Il fallait encore de la poésie, mais une poésie diminuée. On accusait Lamartine de négligence dans son style et dans sa prosodie, on se rabattit sur le plus négligent de tous les poètes, sur un poète qui conserve à peine la rime. La critique ne jugeait plus Lamartine assez pur en morale, assez orthodoxe en religion et en politique; les mères n'en permettaient plus la lecture à leurs filles ; il n'était

plus assez penseur, assez pratique, assez viril pour les jeunes hommes ; et les jeunes gens et les jeunes femmes se précipitèrent vers une autre poésie profondément vraie, sincère et charmante, Dieu me garde de le nier, mais qui avait surtout le mérite de débarrasser le lecteur français du respect et de l'élévation ; vers une poésie qui mêlait à la pure liqueur des anges, devenue trop fade pour notre palais, ce grain d'ironie et de corruption nécessaires pour affriander ceux qui ne ressentent pas la soif céleste. *Rolla* et *Mardoche* faisaient presque oublier *Jocelyn !*

Si la poésie, ainsi transformée, ne pénétrait pas dans quelques régions austères d'où l'on exilait l'*Ange déchu*, c'est qu'aucune poésie n'y remplaçait plus celle de Lamartine. Mais la nouvelle admiration regagnait largement par le nombre le peu qu'elle perdait dans les sphères choisies ; elle appelait à s'abreuver de poésie toute une classe jusque-là peu altérée de ce breuvage délicat. Dans le boudoir des courtisanes élégantes, les mêmes tableaux apportaient des émotions que n'avaient pas dédaignées les plus pures et les plus nobles dames. C'est là, sans doute, une preuve de la vérité, du naturel, de l'intérêt poignant de cette poésie. Niera-t-on que ce soit aussi la preuve d'une décadence morale ? Un des mérites de la poésie de Lamartine, qu'il faut bien noter, sans être accusé de moraliser outre mesure, c'est la hauteur, c'est la noblesse, c'est la pureté constante des régions où il nous transporte. Quoiqu'on ait voulu par moments

ne voir en lui qu'un élégiaque, il est, avant tout, un poète philosophe, un religieux penseur. C'est le grand spiritualiste de la poésie. Ce n'est pas seulement à la sensibilité ou à l'imagination, c'est à l'âme tout entière qu'il s'adresse, pour la susciter vers l'infini. L'auteur de la *Némésis*, auquel il répondit si magnifiquement, d'autres plus sincères, et ceux qui s'appellent les *Gaulois*, affectaient de le ranger parmi les *pleurards* et les *rimeurs à nacelles*, selon le dire d'Alfred de Musset. On lui a reproché la mélancolie. Je suis de ceux qui refusent obstinément de le ranger parmi les poètes mélancoliques. Sa vie a surabondamment prouvé, je le suppose, qu'il n'était pas de cette famille d'égoïstes et d'énervés. Je trouve en lui, tout au contraire, non pas seulement dans l'orateur et dans l'homme politique, mais dans le poète, une veine héroïque très éclatante. Le souffle d'héroïsme que l'on respire dans les *Harmonies*, par exemple, est, il est vrai, d'un ordre tout intellectuel ; c'est un essor qui vous soulève, à travers la nature, vers le Créateur. Je l'appellerais volontiers l'héroïsme de la contemplation. Dans tous les cas, cette sublime rêverie n'a guère de rapport avec les langueurs des amoureux déçus, avec cette mélancolie maladive qui sent la migraine et les lendemains d'orgies et qui trahit l'impuissance de vivre. Si Lamartine est mélancolique, c'est à la façon de David et des prophètes.

Quand j'attache cette importance au caractère plus ou moins élevé et religieux des impressions produites

dans notre âme par chaque poète, quand je complique la critique littéraire d'un jugement moral, je ne fais pas de jansénisme et de pruderie. J'applique au poète l'infaillible critérium qui désigne partout les grands esprits. Toutes les œuvres considérables de la poésie, depuis ces païens grecs, si malmenés de nos jours et si profondément honnêtes, jusqu'aux pages éternelles de Lamartine, tout ce qui a duré, tout ce qui durera, n'a pas seulement la beauté de la forme, mais la bonté, mais la hauteur de l'intention morale. Toute grande poésie est inspirée d'un même spiritualisme qui plane sur toutes les nations illustres. Il y a depuis l'Orient jusqu'à nous une tradition de poésie héroïque et religieuse en dehors de laquelle rien ne s'est produit de vraiment beau et de solide. Est-ce uniquement par la supériorité du style, du goût littéraire et de l'imagination, n'est-ce pas aussi par la supériorilémorale, que se distingue notre dix-septième siècle? A côté de Corneille et de Racine, je ne crois pas que la postérité conserve quatre pages de vers de Voltaire et de ses contemporains. Ces choses-là subsistent comme document, mais personne ne les lit. A l'heure où nous sommes, il est plus téméraire qu'il ne l'a jamais été de vouloir prédire l'avenir; nul ne saurait deviner les choix que feront nos arrière-neveux dans la poésie du dix-neuvième siècle. Combien de pages qui nous ont étonnés et séduits n'attireront plus les regards? Mais s'il existe alors en France une civilisation spiritualiste et chrétienne, et s'il survit un seul des contempo-

rains que nous avons aimés, soyons assurés qu'avec Corneille, avec Racine, on relira, on aimera encore Lamartine[1].

II

Son caractère[2].

Lamartine fut un de ces nobles génies qui font mieux que nous charmer, qui nous élèvent au-dessus de nous-mêmes, qui nous emportent jusqu'aux plus hautes régions de l'esprit.

S'il a des égaux dans ce vaste monde des lettres, il n'a pas de maître. Il a fait son domaine non point d'une des formes de l'art, mais de tous les sentiments qui sont l'essence même de la poésie. Ces nobles émotions, ces hautes idées, Lamartine les exprime en des vers d'une telle harmonie, que jamais la langue française, jamais la langue de Fénelon et de Racine n'a chanté aussi mélodieusement que sur ses lèvres. Son style est fait tout entier de musique, comme toute sa pensée est faite de poésie.

De toutes les idées dont il s'est rendu l'interprète, il a su choisir la fleur immortelle. Sur tous les modes

[1] Cette étude sur la poésie de Lamartine, pour être moins incomplète, devrait comprendre les pages où nous avons analysé son talent de paysagiste et que l'on trouvera sur *le Sentiment de la nature chez les modernes*, p. 403. — Librairie Didier.

[2] Conférence sur Lamartine en mai 1870.

qu'il emploie il fait parler toujours la portion divine du cœur humain.

Écoutez le langage de l'amour dans les *Méditations*, dans *Jocelyn*, dans les *Harmonies*! Toutes les voix les plus douces du paysage, tous les soupirs les plus purs, tous les murmures les plus éthérés qui sortent des choses accompagnent la voix du poète. Mais sommes-nous bien dans un paysage et sur notre globe? au bord d'un lac et sous les sapins des Alpes? sur la plage sonore de la mer de Sorrente? ne sommes-nous pas dans une région plus haute encore et plus sereine que les admirables sites traversés par Elvire, par Laurence et par Graziella? n'est-ce pas entre terre et ciel, pour ainsi dire, que le poète a placé la scène de ses amours? Les âmes enchanteresses qui dialoguent dans ces divines solitudes sont-elles de notre temps, sont-elles de notre race, sont-elles revêtues de notre grossière enveloppe? Elles sont vraies, pourtant, elles ont vécu; chacun de nous les a entrevues à l'heure la meilleure de sa jeunesse; et, néanmoins, elles semblent appartenir à une famille d'êtres immatériels qui n'ont de commun avec nous que les larmes et les sourires, et qui se balancent sur des ailes tandis que nos pieds nous enchaînent sur le sol.

Non moins célestes que Béatrice, elles ont plus de réalité. Les larmes du poète attestent qu'elles ont aimé, qu'elles ont souffert. Elles ont passé avec leur amant sur les bruyères des hautes cimes et sur les sentiers jonchés de feuilles flétries. Mais, tout à coup,

dans un vol rapide, elles entraînent le poète qu'elles avaient suivi; elles l'enlèvent de terre; elles emportent son âme vers des sphères aussi merveilleuses que les sphères visitées par l'Alighieri.

Toute la poésie de Lamartine est un essor perpétuel vers un monde supérieur; la réalité n'est pour lui qu'un marchepied vers l'idéal. De tous les sujets qu'il touche, de toutes les passions qui l'agitent, il s'élance au milieu des divins problèmes, au milieu des sublimes inquiétudes qui agrandissent l'âme humaine et qui lui révèlent ses immortelles destinées.

Le sentiment de la nature, la contemplation de l'univers, qu'il a compris, qu'il a senti comme pas un de nos poètes, prennent chez lui la même voie que l'amour et les agitations du cœur; ils l'aident à s'envoler au-dessus du monde visible; ils le conduisent, à travers ces milliers de mondes qui peuplent l'immensité, jusqu'au principe de tous les mondes, jusqu'à cette source de tous les êtres que le religieux poète n'a pas craint de nommer et d'adorer par son nom.

Nul ne l'a dépassé, nul ne l'a égalé dans cette contemplation sereine, dans cette profonde pénétration du grand spectacle de la nature. Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand lui-même s'étaient arrêtés sur le seuil de cet infini. Lamartine s'y précipite à plein vol; il a l'œil plus perçant et de plus larges ailes; et, pour raconter les splendeurs qu'il découvre, il possède, comme nul autre avant lui, cette langue des vers, cette langue

mélodieuse et sonore, la seule qui semble faite pour interpréter dignement les grandes harmonies de la nature.

A tous les sentiments exprimés par d'autres poètes, sa voix incomparable ajoute une vibration plus profonde et plus douce, quelque chose de plus élevé et de plus pur, de plus humain à la fois et de plus divin. Ne semblait-il pas impossible, après Racine, d'ajouter une seule note au langage de la tendresse passionnée et de l'amour délicat? Écouter l'hymne qui s'exhale de la bouche de Lamartine avec les noms de Laurence et d'Elvire, et dites si le poète du dix-neuvième siècle n'a pas trouvé une nouvelle corde dans ce sentiment éternel?

La Muse française après Corneille n'avait-elle pas tout dit sur le patriotisme, la haute morale, les grands devoirs de l'homme envers l'humanité? Relisez l'*Ode sur les révolutions*, la *Réponse* à *Némésis*, la *Marseillaise de la paix*. Écoutez parler cette ardente charité sociale, et vous nous direz si l'âme humaine n'apparaît pas plus grande et plus véritablement héroïque dans ces sentiments de pardon et de fraternité universelle que dans le farouche patriotisme des Horaces et d'Émilie?

Cette élévation sereine, cet esprit pacifique, cette générosité qui respirent dans les vers de Lamartine, on les retrouve dans toutes ses œuvres, dans toute sa vie. Chez lui, c'est l'âme du poète qui a fait le cœur du citoyen : sa politique, c'est sa poésie en action. Voilà sa faiblesse, disent les ambitieux et les

faux sages ; et nous, en face de la postérité qui commence, nous oserons dire : Voilà sa grandeur !

Ah ! sans doute, il aurait mieux valu pour son repos, pour la douceur d'une existence comblée de tous les dons, qu'il s'enfermât dans le paisible domaine des lettres, dans la sphère des poétiques rêveries. Certes, ces conseils d'égoïsme et de voluptueuse indifférence ne lui ont pas manqué : « Restez sous les ombrages de vos parcs, devant les chenets de vos manoirs ; voyagez au bord des lacs de Suisse ou des mers d'Italie ; agencez vos strophes et polissez vos rimes. Jouissez sans autres soucis de votre opulence et de votre gloire. Charmez de loin vos contemporains ; ne vous mêlez pas aux agitations et au travail de votre siècle ! Que venez-vous faire au sein de nos discordes et parmi les hommes de combat ? » Voilà ce qu'on n'a cessé de lui dire de toutes parts. Et ce n'étaient pas seulement des ennemis et des envieux qui lui prêchaient ainsi la désertion des devoirs civiques ; c'étaient aussi des amis, bien sincères peut-être, mais trop pusillanimes. Il n'a pas consenti à cette gloire sans périls, à ce bonheur sans devoirs qui lui étaient offerts. Il a voulu, comme s'il n'avait point de gloire acquise et point de fortune faite, il a voulu descendre dans l'arène commune, s'exposer à toutes les injures des évènements et des hommes. Il était l'enchanteur de son siècle ; il a voulu être un serviteur, un soldat de l'humanité. Il a livré sa bataille politique et il a bien fait ! Oui, malgré la défaite, malgré la ruine, malgré les douleurs et

l'abandon de ses dernières années, il a bien fait pour lui-même et pour son pays !

Si grand que soit l'écrivain, si vives que soient nos admirations pour ses pages immortelles, la France ne serait pas fière de Lamartine comme elle en est fière si le poète avait étouffé en lui le citoyen. Nous-mêmes nous ressentirions à cette heure une émotion moins profonde, et peut-être nous ne serions pas réunis pour rendre hommage à sa généreuse mémoire.

Aux yeux de ceux qui mesurent la justice d'une idée par le succès d'un homme, Lamartine ne fut qu'un rêveur, un vain adorateur de l'impossible ; sa chute fut profonde du haut de ses nuages sur nos dures réalités. Les uns l'accusent d'être l'instigateur d'une révolution, et de l'avoir laissé périr. Les autres lui contestent l'honneur, que toute la France lui attribue, d'avoir conjuré une révolution plus terrible. L'impartiale histoire l'absoudra du reproche d'avoir rien détruit; disons hardiment qu'il a fait plus que de conserver : il a créé tout un monde de nobles aspirations sociales, il a suscité les plus saintes espérances de concorde et de liberté.

Je sais qu'il ne reste rien de la forme politique à laquelle son nom est attaché, que son passage au pouvoir n'a rien fondé dans le pays, et n'a commencé pour lui-même que la ruine et la calomnie. Je sais que les hommes d'État comme lui ne laissent pas de dynastie ou de fortune princière, et qu'ils n'ont d'autre couronne à ceindre que la couronne

d'épines! Je sais tout cela, messieurs, et j'ose affirmer devant vous que pas un des politiques de nos jours n'a plus de droit à l'affection des amis de la liberté, aux sympathies de l'avenir, à la reconnaissance du peuple que ce poète, ce rêveur, ce vaincu qui s'appelle Lamartine!

Je n'ai pas besoin pour le glorifier de rappeler le souvenir qui fait sa gloire unique aux yeux de plusieurs; je n'insisterai pas sur le titre qu'on lui dispute le moins, sur cette immortelle journée où, dans une lutte surhumaine, son courage et son éloquence domptèrent des passions furieuses, et conservèrent à la France le drapeau qui la rassurait. La mission d'un pareil homme était moins de contenir les erreurs et les impatiences que d'exalter les nobles désirs. Si j'étais l'artiste chargé de le représenter sur le monument auquel nous apportons notre humble pierre, je ne le poserais pas dans l'attitude de la résistance, comme un homme qui repousse un assaut, comme un dieu qui refoule une tempête; je le montrerais le bras levé et la main tendue vers le ciel et vers l'avenir, comme un voyant qui indique à son peuple le chemin du progrès pacifique, de la justice et de la liberté. Il n'était pas sans doute de ces pilotes inflexibles faits pour tenir le gouvernail pendant la tourmente; il avait reçu la mission non moins belle d'inspirer aux matelots le courage, l'union fraternelle et l'espérance, la mission de lire dans les étoiles la route du glorieux navire qui porte les destins de l'humanité.

Dans son court passage aux affaires publiques, cause première, cause sacrée du désastre de ses affaires privées, il a bien mérité de tous les partis. La France le lui disait alors avec acclamation ; elle n'a pas le droit de l'oublier aujourd'hui. Mais la bannière qu'il a surtout servie en l'illustrant, c'est la bannière du gouvernemeut libre et populaire. Je ne veux rien dire ici qui diminue l'importance et l'honneur des citoyens qu'il eut pour collègues dans cette magistrature, investie par les évènements de la charge d'inaugurer parmi nous la seconde république. J'ose du moins affirmer que le nom de Lamartine, placé en tête de tous ces noms, fut le prestige qui écarta les terreurs de la France conservatrice et libérale, et qui détermina l'adhésion du grand nombre au gouvernement nouveau.

De ce gouvernement, éphémère, mais sans tache, Lamartine fut la parure aux yeux de l'Europe, la force dans l'opinion du pays. Sa présence était un gage certain contre le retour de la guerre et des mesures violentes. L'incomparable manifeste par lequel il annonçait au monde les intentions pacifiques de la France nouvelle restera dans l'histoire comme un des plus beaux monuments de l'éloquence, de la droiture et de la clairvoyance politiques.

L'homme de cet acte, l'homme dont la merveilleuse parole ne s'éleva jamais, dans ces jours difficiles, que pour prêcher le respect de tous les intérêts et l'union de tous les cœurs, pour proscrire la guerre et la peine de mort ; le poète qui a fait servir sa

gloire et son génie à l'honneur d'une révolution sans excès, n'est pas un fondateur sans doute, mais l'avenir l'honorera comme un précurseur. A la place de ces noms sanglants qu'on accole depius le dernier siècle au nom de la liberté comme un signe de terreur, son nom pur, souriant et pacifique brillera sur la nouvelle ère de la démocratie comme un gage de modération, de justice et de concorde.

Il n'a pas mêlé à sa politique des calculs personnels, des ressentiments ou des convoitises ; il y a mis, comme dans sa poésie si haute et si pure, il y a mis son âme tout entière, une des plus belles âmes qui soient sorties des mains de Dieu, une âme qui a traversé la vie sans une heure de haine, qui n'a sacrifié aux nobles ambitions de l'homme public que les intérêts de l'homme privé.

Tel il s'est montré dans sa carrière de citoyen, tel il était dans ses relations avec ses amis, avec tous ceux qui l'ont connu. La bienveillance était pour lui un besoin ; il était contraint à la sympathie envers tous par l'élévation de son génie et par la générosité de son cœur.

Le plus grand reproche qu'on ait adressé à son court ministère, c'est de n'avoir pas violemment rompu avec certain de ses collègues, c'est de n'être entré en guerre avec personne ; le plus grand vice des histoires qu'il a écrites, c'est l'indulgence de ses jugements. En un mot, son défaut suprême c'est de n'avoir jamais pu haïr. D'un crime pareil nous ne chercherons pas à le défendre.

Il n'était pas né pour le gouvernement, je le reconnais ; car il n'a jamais su fermer son cœur à aucun homme, son esprit à aucune grande idée. Son âme restait ouverte à tous, comme ses mains généreuses ; il a laissé couler par terre, sans rien retenir, son pouvoir, sa popularité, sa fortune.

Nous, les témoins de sa vie, nous savons ce qu'elle est devenue, cette fortune ! sans essayer de dénombrer combien de mains reconnaissantes ou ingrates elle est allée remplir goutte à goutte.

Oui, certes, il a mérité les reproches et les railleries de nos hommes d'État et de nos hommes d'affaires : il était né riche, il a travaillé jusqu'à l'extrême vieillesse... et il est mort pauvre !

Le labeur acharné, les efforts surhumains de ses dernières années n'ont pu lui faire ressaisir la sécurité... pas plus qu'ils n'ont pu faire taire les calomnies.

Sa fortune s'est écroulée sans retour. Mais vous êtes là, messieurs, pour témoigner que sa popularité se réveille plus éclatante que jamais !

Quant à son pouvoir, il est immortel ! Il survit tout entier dans sa poésie, dans ses incomparables discours, dans les souvenirs de sa bonté et de son courage ; il durera autant que notre langue, autant que notre histoire.

Ce que Lamartine aura le moins obtenu, c'est ce que mérite le plus humble des travailleurs, le plus obscur des honnêtes gens, un peu de repos dans la vieillesse. Voilà pour ses amis le sujet d'un regret

éternel, et, peut-être, d'un éternel reproche pour son temps et pour son pays.

Mais ce qui a manqué à son bonheur, sa gloire le retrouvera ; cette gloire est, dès aujourd'hui, plus sympatique et plus touchante. Les labeurs des dernières années, les attaques et les désastres subis, donneront à la figure de Lamartine cette beauté plus achevée, que le malheur ajoute à la mémoire des grands hommes.

Après les succès éclatants d'une carrière et d'une nature privilégiées, il fallait qu'il connût, lui aussi, les amertumes et qu'il souffrît des injustices. La destinée lui réservait le pire de tous les exils, un exil dans le dénigrement et dans l'oubli.

Et maintenant toutes ces tristesses sont consommées ; les amis du poète et du citoyen n'ont plus rien à tenter pour son bonheur. Ce n'est pas même de sa renommée qu'il s'agit : quoi qu'il arrive, cette renommée est irrévocable, elle est immortelle. Le monument auquel nous travaillons importe moins à la gloire de Lamartine qu'à l'honneur de notre pays. Il s'agit d'absoudre la France de tout reproche d'ingratitude.

Vous l'avez compris, messieurs, en vous associant à la pensée qui préside à cette réunion, vous êtes venus ici pour remplir un patriotique devoir, non moins que pour chercher un plaisir délicat. Vous aurez les jouissances de l'esprit avec la satisfaction du cœur. Vous allez entendre des vers admirables, interprétés par une grande artiste qui a déjà rendu

tant de services à la poésie et qui vient faire ici le plus digne office de son noble talent.

La poésie de Lamartine va se présenter à vous vivante, animée, parée de tous les charmes d'une diction harmonieuse. C'est l'œuvre de l'illustre écrivain qui vous a conviés à cette réunion ; c'est elle qui en fera tout le prix. Vous avez apporté votre offrande pour le bronze de la statue ; mais le grand homme lui-même en demeure le véritable ouvrier. Ainsi que dans la fable antique, c'est la lyre du poète qui aura bâti son monument. Mais c'est vous qui en goûterez la joie et l'orgueil ; car vous aurez prouvé que la France du dix-neuvième siècle était digne de toutes ses gloires et qu'elle a partagé tous les généreux sentiments.

III

Ses funérailles.

Lamartine est mort. La France a perdu son plus grand poète, le plus beau génie qui ait fait la splendeur de ce siècle avec le génie de Chateaubriand. Prenons le deuil et prions. Ce n'est pas l'heure de juger, d'expliquer cette âme ou de la défendre. L'admiration et la critique doivent laisser la place à la douleur nationale et à l'émotion chrétienne. De tout ce que fut Lamartine, une seule chose suffit à nous remplir le cœur en ce moment.

Il a été par excellence, non seulement de nos jours, mais dans toute la durée des lettres françaises, le poète religieux. Pas une lyre humaine, depuis celle du roi-prophète, n'a parlé plus magnifiquement que la sienne de Dieu, de l'immortalité, de l'infini. C'est par là surtout que cette voix incomparable nous a conquis et nous a dominés. Pendant le funèbre cortège, toutes ces hymnes remplies d'adoration et de larmes se déployaient dans notre souvenir et murmuraient sur nos lèvres comme une prière digne de lui.

Un jour, dans tout l'éclat de sa gloire, dans toute la viguenr de son génie, il avait prononcé ces solennelles paroles:

O Dieu de mon berceau, sois le Dieu de ma tombe!

Ce Dieu a entendu son serment; il a exaucé son vœu; il était présent à son lit de mort. Les amis du poète savent qu'il avait appelé le Christ à son aide longtemps avant l'heure du dernier combat. Il est mort, il a été enseveli dans le Christ. Cette grâce suprême était due à l'homme qui a rétabli dans la poésie française le nom du Christ, le sentiment de la Providence et la contemplation de l'infini. Quelle poésie nous a montré plus clairement que celle de Lamartine l'idée de Dieu à travers les splendeurs de la création ? laquelle a suscité plus haut dans les cœurs la certitude de l'immortalité ?

Sitôt que la voix de Lamartine s'est élevée, la

frivole ironie a cessé de maîtriser les esprits ; par lui, le lendemain du dix-huitième siècle, l'art des vers s'est mis au service de la prière. Cette foule suspendue à ses lèvres, enivrée de ses sublimes harmonies, le poète l'a conduite jusqu'au seuil du temple qu'elle avait délaissé. Il y est entré devant elle et s'est prosterné dans le sanctuaire aux yeux de tous.

Tout ce qui est au pouvoir d'un homme pour transformer les sentiments humains après une crise mortelle et les ricanements de Voltaire, Lamartine l'a opéré dans les âmes par les *Méditations* et les *Harmonies*. Il ne fut pas seulement un poète, il fut la poésie elle-même reparue et reprenant son éternelle mission, la mission d'enseigner et de guérir, la mission de nous consoler du réel en nous dévoilant l'idéal.

Qu'il soit béni au nom de ces milliers d'âmes emportées sur ses ailes loin des tristesses de la vie présente, au nom de tous ceux qui ont goûté par avance, en l'écoutant, les extases de l'immortalité et le spectacle de l'infini !

Le silence qu'il avait demandé a été religieusement observé sur sa tombe. La prière chrétienne s'est faite seule entendre pendant ses funérailles. Le plus éloquent de nos prêtres avait fait la levée du corps au chalet de Passy. C'est à Mâcon, dans la ville natale du poète, que les véritables obsèques ont commencé. Le cercueil avait traversé Paris sans autre suite qu'une douzaine d'amis et

de parents. Trente personnes au plus l'attendaient à la gare. L'incognito de l'illustre mort était respecté. La veille au soir, on était venu offrir à la famille des funérailles faites par l'État; elle avait refusé.

C'est à Saint-Point directement que le corps devait être conduit. Mais, si l'on avait pu dérober ce cercueil aux hommages politiques, il n'y avait pas moyen de le soustraire à ceux de l'affection personnelle et du patriotisme local. La ville de Mâcon s'était levée tout entière pour demander qu'une première cérémonie funèbre eût lieu chez elle. Au sortir de la gare, le jeudi 4 mars, le corps fut transporté à l'église Saint-Vincent: l'église était trop petite; la foule encombrait la place et les rues voisines. Cette immense multitude a escorté le convoi jusqu'au-delà des barrières de la ville. A la suite du cercueil, on avait vu entrer dans l'église M. Emile Augier, directeur, et M. Jules Sandeau, chancelier de l'Académie française. Leur costume est le seul officiel qui ait paru à la cérémonie avec les uniformes militaires. Les autorités suivaient le deuil, mêlées à la population. L'Académie française a honoré le poète et s'est honorée elle-même, dans cette circonstance, par une éclatante dérogation à ses usages. Jamais les membres du bureau ne s'étaient transportés à une si grande distance de Paris. Par respect pour les volontés de l'illustre mort, le directeur de l'Académie a renoncé à son droit d'être entendu sur cette tombe, Le silence était dès lors imposé à tous.

C'est au sortir de la ville que les funérailles ont pris leur caractère le plus touchant et que des hommages passionnés ont été rendus à l'homme par une foule qui n'avait pas connu de lui son génie, mais sa bonté. Toutes les populations rurales, à une grande distance, étaient accourues sur la route. La campagne était couverte de neige, mais éclairée d'un soleil splendide. Chaque commune, son curé en tête, escortait le char jusqu'aux limites de son territoire. En passant devant Monceaux, Milly et sur quelques autres points, les habitants se faisaient ouvrir le corbillard pour jeter de l'eau bénite sur le cercueil, et les femmes l'embrassaient en sanglotant. « Qu'allons-nous devenir, nous avons perdu notre bon monsieur ! » Ces simples paroles, dites par des milliers de bouches qui n'ont jamais récité un seul vers des *Méditations* ou de *Jocelyn*, valent bien des oraisons funèbres et peignent mieux que tous les discours le vrai Lamartine. Sous le grand poète il y avait un homme de cœur ardemment attaché à ces populations et à ce sol.

Retardé par la marche de la foule, le convoi a mis près de cinq heures pour franchir les vingt-cinq kilomètres qui séparent Mâcon de Saint-Point. Tous les villages des environs jusqu'au delà de Cluny étaient accourus ; le parc du château était rempli d'hommes, de femmes, même d'enfants.

A deux heures, Lamartine était couché dans le sépulcre élevé par lui, entre sa mère, sa femme et sa fille.

Et maintenant la postérité commence pour le poète, pour l'orateur, pour le citoyen. Les amis fidèles et les disciples de Lamartine ne craignent pas pour lui le jugement de l'avenir. Plus les ombres se dissiperont autour de cette noble figure, et plus elle grandira. L'histoire triomphera d'une foule de légendes ridicules et envenimées qui circulèrent autour de son nom. Cette œuvre se fera peu à peu et par bien des ouvriers involontaires, sans parler des cœurs dévoués à cette chère mémoire. Aujourd'hui nous n'avons pas d'autre droit, d'autre devoir que celui de pleurer le maître et l'ami. La France fera comme nous. Jamais elle n'a mené un plus grand deuil.

IV

Poésies inédites. — Livre posthume, 1873.

Ce livre est du plus grand intérêt pour l'histoire littéraire. Remercions la main pieuse qui l'a recueilli : elle a préparé des éléments indispensables au portrait du plus beau génie de notre temps. Rien ne manquerait, sans doute, à la gloire du maître, si ces fragments étaient restés inconnus ; mais il manquerait beaucoup à l'instruction des critiques et beaucoup à nos jouissances.

Outre des nouveautés charmantes, nous trouvons dans ces pages inédites l'abrégé le plus exact de la grande œuvre que nous connaissons ; le poète s'y

montre sous ses faces les plus diverses, et ce recueil suffirait pour nous révéler la nature de son esprit et pour marquer sa place.

Le volume s'ouvre par deux tragédies écrites en 1813, pendant la première jeunesse de l'auteur. C'est un tribut payé au goût du temps ; le génie le plus original ne peut soustraire aux influences régnantes ses premiers coups d'aile ; mais son essor l'emporte bien vite au-dessus des courants inférieurs.

La *Médée* de Lamartine, oubliée de lui et retrouvée par hasard, vaut certainement, comme conception, la foule des Médées qu'on a mises au théâtre. Comme style et comme langue poétique, elle révèle déjà l'écrivain supérieur. Tandis que les tragiques du premier empire copient et affadissent les vers déjà si prosaïques et si décolorés des pièces de Voltaire, le noble instinct du jeune débutant le porte vers un meilleur modèle. Destiné, quand il aura trouvé sa voie, à devenir, par l'incomparable mélodie de son style, l'heureux rival de Racine, il s'attache à lui dès ses premiers pas. C'est là surtout ce qui nous frappe et nous instruit dans la *Médée*.

Zoraïde, sujet d'invention, et dont nous n'avons que deux actes écrits à la même époque, nous paraît inférieure. Quelques souvenirs de *Zaire* et de *Mahomet* qu'écartait un sujet grec comme *Médée*, se font sentir dans les idées et dans le style de *Zoraïde ;* la pièce n'y gagne en aucune façon.

L'admirable fragment de l'épopée du *Chevalier* qui resplendit à côté de ces essais de tragédie, nous

montre ce que devient le génie du poète quand il a trouvé sa sphère propre et qu'il s'y déploie librement. La vigueur, l'originalité, la belle couleur de ce morceau ne tiennent pas seulement à la virilité d'un esprit plus mûr, à la justesse, à l'élévation supérieure de ses points de vue ; elles tiennent aussi beaucoup au genre de poésie plus approprié à sa vocation, dans lequel il se meut sans entrave et sans guide, comme le souverain créateur des régions qu'il va parcourir.

Lamartine n'est pas un poète dramatique, il est quelque chose de plus.

La nature d'esprit, les qualités d'âme nécessaires pour imaginer un ensemble de poèmes comme les *Visions* excluent le génie du théâtre ; l'épopée telle qu'on la concevait jadis, celle d'Homère et de Virgile, du Tasse et du Camoëns, l'épopée historique et guerrière suppose des intelligences plus vastes que la tragédie. Le génie épique a besoin de plus d'espace pour déployer ses larges ailes. Que sera-ce donc quand le poète passe du domaine de l'histoire à celui des conceptions religieuses, et des faits politiques à ceux de la cosmogonie morale ; alors que le poème se déroule, non pas seulement à travers une partie de notre globe, mais dans les régions infinies que parcourent les âmes et dans le sein même de l'éternel?

Lamartine, ce poète des nobles amours, que l'on a voulu confiner dans l'étroit vallon de l'élégie, et dont on essaye de faire un mélancolique entre Millevoye et Musset; Lamartine est par-dessus tout un poète

religieux, un philosophe, un mage de la nature, le poète de l'universel et du divin. Pas une âme, que je sache, dans toutes les littératures, n'a eu, plus profondément que la sienne, le sentiment, l'intuition de l'infini ; pas un poète n'a réussi comme lui à nous faire voir l'invisible, à nous faire toucher l'immensité, à nous enivrer de l'omniprésence de Dieu.

Dante a fait l'épopée de la théologie scholastique, du patriotisme italien, des haines et des perfidies florentines, et, enfin, de ce césarisme qui, depuis tant de siècles, est le rêve de l'Italie après avoir été la honte de l'humanité. On ne saurait admirer avec trop de passion, étudier avec trop de patience l'incomparable style de Dante ; chacun de ses vers est un bas-relief d'airain. On a écrit des milliers de volumes à son éloge et l'on n'a rien dit de trop ; mais nous oserons affirmer que, malgré le sujet de son poème, la sincérité de sa foi catholique, son profond savoir en théologie, Dante est un poète aussi peu religieux que tous les autres poètes italiens. C'est, avant tout, comme la plupart des grands hommes de son pays, un politique : son épopée de la théologie chrétienne est l'épopée de la colère. Malgré les splendeurs de son *Paradis*, c'est à juste titre que son *Enfer* seul est resté populaire. Le théologien catholique est dominé chez lui par le politique florentin, le poète religieux par l'homme de parti. Après nous avoir montré l'enfer comme la base du monde moral, sa haine le pousse en dehors de toute justice et de tout sens commun dans la peinture de Satan, de celui

qui, selon la théologie dantesque, porte au fond de l'abîme tout le poids de la création. Dussé-je être seul et contre tous, je déclare que dans aucune poésie, même dans les poésies panthéistes de l'Orient, où fourmillent les monstres à mille têtes et les divinités insensées, je ne connais rien de grotesque, d'impie et de révoltant comme ce diable à trois bouches qui remâche pendant toute l'éternité les nobles âmes de Brutus et de Cassius avec celle de Judas.

Certes, la politique n'est pas absente du poème de Milton ; la révolution d'Angleterre y laisse des traces incontestables ; l'enfer y tient aussi une très large place. Mais, après tout, cet Anglais révolutionnaire et protestant se montre plus religieux, plus humain, plus chrétien que l'autoritaire et le catholique Dante. A côté de Milton, je me sens plus loin de la théologie du moyen âge, cela est sûr ; mais je me sens plus près des véritables régions divines et plus en plein dans le monde moral. Comme écrivain, comme artiste et sculpteur de la parole, l'anglais Milton est naturellement très inférieur à l'italien Alighieri, le plus étonnant par le style de tous les poètes modernes. Mais sa foi chrétienne est aussi vive ; et malgré son âpreté puritaine, sa religion est moins terrifiante que celle de la *Divine Comédie*.

La terreur disparaît entièrement de l'épopée de Lamartine. A travers les épreuves nécessaires pour nous rendre capables de l'éternelle béatitude, l'âme humaine se donne carrière dans ses poèmes avec toute la sécurité de la foi, de l'espérance et de l'amour. Cet

esprit pacifique, cette incapacité de haïr, cette indulgence universelle qu'on a reprochés à Lamartine historien et politique, et qui sont, en effet, très discutables chez un homme d'État, deviennent, chez le penseur et le poète, les plus hautes qualités ; elles forment l'élément essentiel de l'esprit religieux. C'est l'immensité de l'amour et des aspirations vers l'infini, c'est la certitude dans l'attente du bien, c'est la perpétuelle adoration de la bonté de Dieu qui nous frappent, surtout dans la conception épique de Lamartine. Voilà pourquoi nous disons hardiment qu'elle est la plus religieuse entre toutes celles qui nous sont parvenues. C'est aussi la plus vaste, car elle n'embrasse pas seulement une époque, fût-ce la période cosmogonique et l'âge de l'Eden, mais toute la durée de notre monde, depuis l'apparition de l'âme sur la terre jusqu'à son retour dans le sein de Dieu. C'est la plus spiritualiste, car le drame s'accomplit tout entier dans l'âme elle-même et dans l'ordre moral.

Il ne s'agit pas des destinées d'un empire, de la prise d'une ville, de la fondation d'une dynastie : il s'agit des destinées éternelles de l'homme, de l'être intelligent et libre, de ce qu'il y a de plus grand dans l'univers après Dieu lui-même.

Sur ces dix *Visions* qui devaient embrasser tout le cycle du développement humain, nous n'avons que deux poèmes complètement achevés : *Jocelyn* et la *Chute d'un Ange*. Mais le plan subsiste ; il est reproduit dans ce volume avec des fragments inédits. Ce plan suffit pous nous faire connaître l'idée-mère, la philo-

sophie de cette conception; et Jocelyn, ce chef-d'œuvre de notre poésie nous montre comment l'œuvre eût été exécutée si l'auteur avait pu se consacrer tout entier à ce monument.

Chacune de ces dix *Visions* marque à la fois une des grandes époques de l'histoire et un des degrés par où l'âme se relève en expiant ses fautes. L'homme reçoit dans chacune de ces phases de son existence une initiation supérieure se rapprochant par chaque victoire sur lui-même de la vie bienheureuse à laquelle Dieu l'a destiné. L'idée d'une chute primitive, la douleur considérée comme le châtiment de cette chute, comme l'instrument de l'expiation et le grand ressort du progrès moral, telle est l'idée parfaitement orthodoxe qui domine tous ces poèmes. Cette idée s'impose à toutes les philosophies dignes de ce nom. L'éternelle présence de la douleur sur ce globe ne permet à l'esprit de concevoir aucun drame sérieux où elle n'apparaisse ; il s'agit de la montrer dans sa véritable essence, l'expiation, et dans son but, la réhabilitation et le progrès. Ceux qui prétendent expliquer la destinée humaine sans l'idée de la douleur, ceux qui en nient la nécessité et n'en voient pas le but, ceux qui prétendent la supprimer ici-bas ne sont pas même des enfants !

Mais la douleur, devenue nécessaire par la faute primitive, le mal créé par la chute, n'ont pas, aux yeux de l'auteur des *Visions* une telle prépondérance dans l'univers que le poète soit entraîné par une imagination terrifiante comme celle des chantres

de l'enfer à faire du mal un principe indestructible et à proclamer son éternité. Les *Visions* finissent par une victoire complète du bien, par la réhabilitation de l'âme tombée et par son immortelle glorification.

Le fragment de la huitième *vision* inconnu jusqu'à ce jour et intitulé, le *Chevalier* est un morceau très important et d'une exécution achevée; il a du moins reçu toute la perfection sans minutie que Lamartine, ce merveilleux improvisateur, donnait à ses vers si faciles et si abondants. Lamartine est dans notre littérature, dans toutes, peut-être, le trouveur par excellence. Aucun poète n'abonde comme lui en vers qui semblent être sortis de l'âme de l'auteur et de la langue qu'il parle comme une fleur sort de la sève et du rameau.

Ce simple épisode, où les personnages ont à peine le temps d'indiquer leur caractère, a la plus grande valeur comme peinture. C'est un vrai type de la description et du génie pittoresque dans Lamartine. Le talent du poète comme paysagiste est reconnu; mais sa supériorité en ce genre et les allures de son pinceau ne sont peut-être pas bien comprises. L'art de peindre le monde extérieur par la parole a été poussé très loin de nos jours; certains poètes savent nous faire voir et toucher les objets matériels de telle sorte que leurs tableaux émeuvent nos sens et nos nerfs, presque autant que la réalité; il ne s'agit pas pour eux d'interpréter poétiquement la nature, mais de la reproduire presque mécaniquement. Les

peintures de Lamartine, si vives qu'elles soient de couleur et surtout ses paysages ont une tout autre portée. Ils expriment la vie, l'esprit, l'âme des choses mieux encore qu'ils n'en reproduisent la forme sensible. Je ne dirai pas que Lamartine *idéalise* la nature, dans le sens de corriger et d'embellir ; mais il l'anime et la spiritualise. Il en fait jaillir tout ce qu'elle renferme de moral et de divin. La nature devient sous son pinceau non seulement un portrait de l'âme humaine, mais comme une esquisse de la divinité ; l'infini s'y reflète, l'intelligence et l'amour s'en exhalent de toutes parts. Lamartine peint toute chose d'une façon tellement fluide, transparente, intellectuelle, que les formes prennent des ailes sous son pinceau ; toute la création semble vivre de la vie de l'esprit et semble s'envoler dans une perpétuelle ascension vers l'intelligence et l'amour suprême dont elle émane. D'autres poètes abaissent et matérialisent l'expression des choses les plus élevées comme pour mettre les objets en contact avec nos sens et leur soustraire au profit du relief et de la couleur tout ce qu'ils expriment du monde moral. Ces peintres épaississent et alourdissent la physionomie de toute chose et jusqu'aux paysages les plus éthérés. Dans les tableaux de Lamartine, la scène semble vivre comme les acteurs, la nature entoure les personnages comme une substance vivante et sympathique en perpétuelle communion avec leur âme. Le paysage se développe, ondule et flotte autour des héros du drame, comme dans une symphonie de

maître l'accompagnement se déroule autour de la mélodie.

L'épisode inédit du poème du *Chevalier* nous montre ces qualités du paysage et des descriptions de Lamartine à un degré aussi élevé que *Jocelyn* lui-même. Le génie tout particulier que ce maître apporte à peindre le monde extérieur fait de lui par excellence le poète de la nature; d'autres n'en sont que les imagiers et les photographes.

Les pièces lyriques qui complètent le volume datent des époques les plus diverses de la vie de Lamartine. Quelques-unes sont d'une grande beauté. Les stances à César Alfieri, écrites du temps des *Méditations*, et omises, on ne sait pourquoi, dans ce recueil, se terminent par de nobles vers, qu'on dirait pensés par Corneille et qui possèdent de plus que les siens, la musique et l'accent propre au poète lyrique:

Aux bords de la Seine ou du Tibre,
Sous un consul ou sous un roi,
Sois vertueux, tu seras libre,
Ton indépendance est en toi.

Le *Lac* et l'*Isolement,* ces deux chefs-d'œuvre, reproduits avec quelques variantes et des strophes inédites, sont devenus, sous cette forme nouvelle, de précieux documents pour la critique. Lamartine corrigeait fort peu ses premiers jets; sa composition était une sorte d'improvisation, tant elle était rapide. Il écrivait d'un trait sûr comme les poètes grecs, comme tous ceux qui sont les inventeurs, les originaux, les *trouveurs* par excellence. Mais la clair-

voyance et le jugement sévère du critique ne lui manquaient point, quoique son esprit sympathique l'appliquât rarement aux productions d'autrui. Un scrupule de discrétion et de spiritualisme délicat, tel que n'en connaissent pas les poètes de l'école rivale, avait fait effacer par l'auteur du *Lac* deux strophes entières, toutes deux fort belles, mais d'un accent plus vif et plus passionné que les autres. La pièce, telle qu'elle est connue, ne diffère de la version primitive que par cette suppression et par le changement de trois hémistiches. Ces dernières corrections montrent une sûreté de sens critique que le maître exerçait trop rarement.

Il serait difficile de donner aux lecteurs et aux auteurs d'aujourd'hui une idée exacte de ce que fut Lamartine pour la société dans laquelle il apparut il y a un demi-siècle, et pendant les vingt années de splendeur intellectuelle qui ont marqué les derniers règnes des Bourbons. Ceux-là seuls pourront nous comprendre qui ont vu, comme nous, la fin de cette brillante période et qui se sont ouverts à la vie de l'esprit sous l'influence encore dominante des poètes et des orateurs de ce temps.

On admire à présent par-dessus tout l'adresse mécanique des prosateurs et des rimeurs, la force de leur tempérament, l'habileté avec laquelle ils reproduisent pour le toucher et pour la vue les détails de la nature matérielle, la surexcitation contagieuse de leurs nerfs et l'ivresse d'alcool que leurs tableaux communiquent à nos sens. Au lieu de la peinture du

monde idéal, on ne retrouve plus dans les œuvres d'imagination que la photographie coloriée des réalités les plus basses. Un des témoignages les plus innocents de cette importance exclusive donnée à la forme aux dépens de la pensée, à la nature aux dépens de l'esprit, c'est ce nom d'*artistes* que les écrivains de nos jours, prosateurs et poètes, acceptent si volontiers et qui les achemine fatalement vers celui d'artisans. Lamartine, grâce à Dieu, est le moins artiste de tous les poètes; il est, par excellence, le chanteur et l'enchanteur; il est le magicien et le charmeur des âmes, entre tous ceux qui se sont servis de la parole humaine. Si la plus haute fonction de la poésie est d'interpréter la nature dans le sens de l'idéal, d'en extraire, pour ainsi dire, tout ce qu'elle renferme d'intelligence et d'amour, de la mettre en sympathie avec le cœur humain, et d'en faire vis-à-vis de nous l'infaillible truchement de la pensée divine, l'auteur des *Harmonies* et de *Jocelyn* est à coup sûr le premier représentant de la grande poésie dans notre littérature et peut-être dans toutes les littératures de l'Europe.

Les vrais poètes s'adressent tous à d'autres facultés qu'à l'imagination sensible; ils provoquent en nous autre chose qu'une simple volupté de l'esprit; leur œuvre n'est pas seulement douce, elle est belle de la beauté morale ; ils nous communiquent un surcroît de vie intérieure; ils nous raniment, ils nous persuadent, ils nous instruisent ; c'est-à-dire qu'ils nous dressent à tous les nobles combats de l'esprit et à l'exercice des vertus difficiles.

Lamartine fait pour nous quelque chose de plus et c'est ce que j'appelle sa magie : il nous prend sur ses ailes ; il nous enlève à des hauteurs où plus rien de grossier, de vulgaire, de médiocre n'apparaît à nos regards. Durant ce voyage, il transforme dans le divin toutes les choses à l'usage de notre âme, et cette âme elle-même ; l'amour, quand il s'exprime dans l'incomparable mélodie de ses vers, n'est plus seulement un bonheur, il devient une vertu. Un simple regard jeté par le poète sur la nature s'accompagne d'un essor de l'âme tout entière vers le créateur. Ses moindres études de paysages sont des esquisses du monde invisible.

Chacune des promenades que nous faisons avec lui dans les forêts ou sur les grèves est une contemplation et une prière. Il n'a pas besoin de dogmatiser comme certains rimeurs qui prétendent avoir *charge d'âmes ;* il nous saisit d'une main irrésistible, nous arrache à nous-mêmes et à la terre, nous enlève à travers les sphères en un ravissement continu et nous précipite dans le sein de Dieu.

Ainsi, quand l'aigle du tonnerre
Enlevait Ganymède aux cieux,
L'enfant s'attachant à la terre
Luttait contre l'oiseau des dieux !
Mais entre ses serres rapides
L'aigle, pressant ses flancs timides,
L'arrachait aux champs paternels,
Et, sourd à la voix qui l'implore,
Il le jetait, tremblant encore,
Jusques aux pieds des immortels.

Les âmes d'aujourd'hui seraient plus difficiles à

déraciner de la terre que celles des premiers lecteurs de Lamartine; je doute que sa voix divine, s'il chantait encore, fît battre les cœurs de la jeunesse comme les nôtres ont battu aux strophes des *Méditations* et des *Harmonies*. Est-ce l'immortelle poésie qui a vieilli? est-ce que dans la société présente les hommes naissent trop vieux pour goûter ce lait et ce miel de l'âge d'or? Je ne sais; mais avoir compris, avoir aimé, avoir adoré cet incomparable chantre du divin dans la nature et de l'idéal dans l'amour, c'est, pour ceux de notre génération, plus qu'un souvenir de volupté, c'est un sujet d'orgueil. Plaignons la société polie et les classes cultivées si elles arrivent à préférer à Lamartine n'importe lequel de ses contemporains. Je verrais dans cette préférence un notable abaissement du niveau moral tout autant que du goût littéraire.

Mais la faveur publique revient au grand poète spiritualiste; l'intelligence française a trop d'exactitude et de noblesse pour se prêter longtemps aux débauches de l'imagination et des sentiments grossiers. D'ailleurs ces aberrations du goût n'atteignent jamais le groupe des âmes délicates qui forment dans tous les temps le vrai public de la poésie. Les adorateurs de Lamartine composent une sorte d'église indestructible et qui doit survivre aux écoles les plus bruyantes et les plus populaires.

Pour nous, l'un de ses disciples après tant d'autres, et l'un des amis de son auguste et douloureuse vieillesse, nous lui rendons un véritable culte depuis

le jour où nous nous sommes éveillés à la vie de l'esprit. Il est le créateur des régions enchantées où vécut notre jeunesse ; nos plus hautes jouissances, c'est à lui que nous les devons ; l'âge lui-même n'émousse pas la vivacité de ce sentiment et n'en altère pas la sereine profondeur.

Le sens critique devient avec les années plus susceptible et plus chagrin. Quand on vieillit, le plaisir de lire naïvement s'évanouit quelquefois dans l'habitude et le besoin de juger. La poésie de Lamartine est la seule que nous relisions encore avec notre âme de la vingtième année; il semble qu'elle nous communique son éternelle jeunesse. L'incomparable musique de ce vers endort la critique, comme la lyre d'Orphée endormait les gardiens et les juges infernaux. Mais cette ivresse est aussi bienfaisante que d'autres sont délétères. L'âme s'en réveille fortifiée et rajeunie, purifiée dans ses amours, agrandie dans ses conceptions, plus ardente et plus vive dans son essor vers l'infini.

Les illusions même que le poète a fait naître ont été des bienfaits. Malheureux qui ne les a pas un moment partagés ! Lamartine a traversé la politique comme une aurore pleine de promesses. Les espérances de paix, de liberté, de fraternité qui ont fasciné la France et l'Europe pendant quelques jours de ce siècle se rattachent à son nom. Est-ce par sa faute qu'elles se sont si vite évanouies ?

Il a porté dans toutes ses aspirations sociales la hauteur et la douceur de ses vers. Il fut par-dessus

tout l'homme et le poète du grand amour. Par quelle veine que s'épanche son inspiration, la poésie ou l'éloquence, je défie que dans toute cette âme on trouve une seule goutte de fiel. Au niveau de la beauté de ses poèmes, l'avenir mettra leur pureté et leur bienfaisance.

VII

LES ORIGINES DU RÉALISME

I

L'art de décrire, le talent de parler aux yeux avec des mots atteignent aujourd'hui leur perfection et tombent déjà dans les derniers excès. Tel écrivain d'un style éclatant, qui, de plus, a fait preuve d'une certaine puissance d'observation et d'analyse, rejette absolument les peintures morales et jusqu'aux mots abstraits qui servent à traduire les sentiments. On veut nous faire voir et toucher, pour ainsi dire, ces sentiments eux-mêmes dans leurs effets matériels sur le corps humain. Pour les romanciers et les poètes du réalisme, une affection de l'âme et l'état correspondant des organes ne sont pas

choses distinctes : la joie et la crainte, la haine et l'admiration, l'amour et la jalousie, se réduisent, dans leur système, à certains phénomènes physiologiques. L'état de l'esprit ne saurait autrement s'exprimer que par l'attitude du corps, la couleur et la température de l'épiderme et les contractions de la face. Quand on veut approfondir l'analyse du cœur, on appelle à son secours l'anatomie et jusqu'à la chimie animale. On a donné le dernier mot d'une situation de l'âme en décrivant la combinaison des fluides vitaux et les mouvements nerveux qu'elle produit.

Tel est le comble de l'art dans certaine école : écarter les termes abstraits pour les mots qui font image, et l'analyse des idées pour celle des sensations. La théorie du style a fait, comme on le voit, beaucoup de chemin depuis le discours de Buffon. L'emploi des termes généraux, si fort recommandé par lui, représente l'excès contraire au moderne réalisme.

Après le dix-huitième siècle et l'empire, il était urgent de ramener l'imagination dans la poésie, et la couleur dans le style. Comme le disait le chef de l'armée romantique : *Il fallait faire infuser du Ronsard dans cet idiome affadi par Dorat.* Nos grands poètes modernes, Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo lui-même, avant les *Contemplations*, ont donné la vraie mesure de cette réforme et marqué le point extrême où l'invasion de la couleur devait s'arrêter. Cette limite est depuis longtemps

franchie, et le jour semble proche où l'image aura si bien détrôné le mot abstrait dans la poésie, où la peinture des sensations et la description de l'homme physique supprimeront si complètement l'analyse morale et l'histoire des idées, que la plume n'aura plus autre chose à faire que d'abdiquer devant le crayon et le pinceau. Tel roman, tel volume de vers pourraient être remplacés par des estampescoloriées, avec profit pour l'imagination et sans aucune perte pour la logique et pour le sentiment. D'après ce système que tout en littérature doit se peindre au lieu de se dire, on arriverait à supprimer la poésie en la confondant avec les arts plastiques; comme le dix-huitième siècle la supprimait en la confondant avec la géométrie et la morale.

Cette confusion entre les domaines si divers de chacun des arts et ce déplacement de leurs limites sont les caractères de notre temps; ils affectent également la poésie, la musique et les arts de la forme. En littérature comme en politique, nous perdons à la fois le sentiment de la véritable unité avec celui de la liberté et de la hiérarchie. Les arts sont condamnés à empiéter ainsi les uns sur les autres depuis le jour où ils ont voulu vivre dans une indépendance absolue de tout art régulateur.

Mais ce déplacement arbitraire des limites de chaque art et cette révolte de tous contre la suprématie de l'idée morale les fait retomber sous un autre joug. Le point de départ légitime de tous les arts, c'est l'idée et non pas la sensation. A toutes les

grandes époques, l'art eut pour but l'expression de l'homme en tant qu'être intelligent et moral. La peinture du monde extérieur n'est qu'un accessoire et un moyen. Dans le réalisme, cet accessoire devient le principal; ce moyen devient le but. L'âme humaine est détrônée de sa souveraineté dans l'art au profit de la nature matérielle. Une autorité se rétablit qui pèse sur tous les arts; elle ne réside plus dans l'idée philosophique ou dans le sentiment religieux, mais dans l'impérieux besoin des émotions nerveuses. La liberté que l'art avait conquise sur la religion, il va la perdre aux pieds de la science physique; l'âme humaine, seul objet de l'art aux grandes époques classiques, va céder sa primauté à la nature.

On peut ramener à cette formule extrême les doctrines réalistes; c'est en plaçant la question dans ces termes généraux qu'on peut l'étudier avec le plus de fruit. Le réalisme devient alors un incident considérable de l'histoire des arts et dont l'évolution peut être longuement suivie à travers les âges.

La première origine du réalisme et de cette autre erreur contemporaine qui déplace les limites des arts date de l'époque même où chaque art a brigué sa complète indépendance d'un art régulateur et central, et où le principe de l'art n'a plus été placé dans l'expression de l'invisible, mais dans l'imitation de la nature. Entre l'ascétisme excessif et le naturalisme sans limite, entre la soumission absolue des arts à l'idée religieuse et le déchaînement des caprices individuels, à égale distance de l'époque hiéra-

tique et de l'époque scientifique, se place l'heure de la perfection. Ce court moment pour l'Europe moderne et pour la peinture, c'est la première aube de la Renaissance. La nature trop dédaignée reprend alors ses droits ; mais l'équilibre est difficile à garder entre l'esprit et la chair; du jour où la sensation n'est plus esclave, elle aspire à commander. C'est l'analyse de cette révolte triomphante de la nature contre l'esprit qui serait le fond d'une histoire philosophique des arts depuis le moyen âge.

II

On a longtemps considéré la révolution opérée dans les arts au seizième siècle comme une simple résurrection du génie antique; de là ce nom de Renaissance, de là tant de critiques et tant d'éloges adressés à l'élément païen, qui semblait être l'essence même de cette révolution. La vérité sur le seizième siècle, comme époque climatérique dans l'histoire de l'art, c'est qu'il clôt définitivement la période antique continuée à travers le christianisme du moyen âge, et qu'il inaugure cette ère moderne où le monde matériel usurpe dans l'art la place qu'y tenait jusqu'alors la peinture de l'homme et celle de Dieu.

Le sentiment prépondérant de la nature extérieure et toutes les modifications qu'il entraîne dans les arts, voilà le fait essentiel de la Renaissance ; c'est

la négation même de l'esprit tout héroïque, tout humain, tout moral, qui caractérise la période hellénique. Un art nouveau, retenu chez les Grecs à l'état crépusculaire, va se lever sur les temps modernes et transformer, ou plutôt dissoudre les autres arts sous son influence. Comme l'a écrit en tête d'une de ses pièces un grand poète, sans savoir peut-être jusqu'à quel point il avait raison : *la musique date du seizième siècle.*

A juger les choses sur le nom et sur l'écorce, tous les arts sont contemporains. Dans le premier temple élevé par la plus ancienne des sociétés humaines, l'architecture a servi de berceau à la statuaire, à la peinture, à la musique, à la danse elle-même, qui fut un art religieux avant d'être un plaisir sensuel. Mais le véritable avènement de chacun des arts, son premier progrès et en même temps son péché originel, date du jour où, séparé de l'architecture, affranchi des formules hiératiques, il prend conscience de lui-même et de ses lois propres ; il s'empare pour ainsi dire de la notion du bien et du mal, et devient capable de réflexion. C'est alors seulement qu'il a fait acte de liberté et de vie, qu'il est lui-même, qu'il commence à croître et, comme toute chose, à travers la série de ses perfectionnements, se met en marche vers son déclin.

La musique date du seizième siècle, parce qu'au bout de sa période religieuse elle devient, à cette époque, un art profane, c'est-à-dire un art libre. Vers 1580, quelques jeunes patriciens de Florence

ont la première idée de l'opéra. Mais la race florentine était encore trop fortement trempée par la liberté pour être alors très apte à la musique. C'est plus au midi de l'Italie, près de ces harmonieux rivages où la Fable antique avait déjà placé le sanctuaire des énervantes voluptés, c'est sous le ciel de Naples que devait grandir la sirène musicale.

Après s'être dégagé de son enveloppe primitive, s'être émancipé de l'autorité religieuse et de l'art dominateur, chaque art, en grandissant, vise à devenir lui-même le centre et le type de tous les autres; chaque art à son tour donne son nom à une époque. Au moment où la musique est libre et va se développer dans la voie qui lui est propre, à la fin du seizième siècle, la peinture atteint par le paysage une phase qui la subordonne en quelque sorte à la musique. Condamné à ne plus traduire que le monde extérieur à l'homme, à ne plus exprimer que certaines harmonies de la couleur et de la lumière, le peintre paysagiste renonce à parler à l'intelligence et au sens moral; il nous berce, lui aussi, d'une mélodie vague et toute sensuelle, et, sur ce terrain des jouissances physiques, il est facilement vaincu par le musicien. Le paysage caractérise donc ce qu'on peut appeler l'*ère musicale* de la peinture. Le naturalisme a dès lors pris possession de tous les arts, et le monde extérieur, comme type de l'œuvre et comme principe d'inspiration pour les artistes, a détrôné l'homme, comme l'homme avait détrôné Dieu.

Plaçons ici, pour nous faire mieux comprendre, un tableau sommaire de l'évolution et de la décomposition des arts.

III

Le premier des arts dans l'ordre historique et dans l'ordre rationnel, celui qui régit d'abord tous les autres, le plus ancien, le plus noble, le plus complet, c'est l'architecture. Elle est la première œuvre de toute civilisation, comme l'idée de Dieu en est le principe. Elle s'élève sous l'influence du génie religieux et des classes sacerdotales; elle correspond dans la poésie à cette poésie lyrique primitive qui renfermait à la fois la prière, la loi morale, la tradition nationale et religieuse, et jusqu'à l'enseignement scientifique. La poésie alors renfermait tout le savoir humain dans la même substance; c'était comme le lait maternel des peuples enfants. L'architecture s'associe dans l'Inde aux Védas; chez les Hébreux, aux livres de Moïse; chez les Grecs, aux hymnes de Linus et d'Orphée, et dans le christianisme, aux premiers chants liturgiques de l'Église. Partout le temple, œuvre essentielle de l'architecture, est le symbole et comme la forme de l'idée de Dieu; panthéiste dans l'Inde, humain et rationnel en Grèce, spiritualiste et mystique dans l'Europe chrétienne. Dans l'enceinte du temple, les germes de tous les arts sont renfermés et couvés longuement, et ils s'en

détachent comme les oiseaux du nid, le jour où ils sont devenus assez forts pour voler de leurs propres ailes, en même temps que la société elle-même s'émancipe peu à peu de la tutelle du sacerdoce. Mais si cet affranchissement est un progrès, c'est aussi un pas vers la vieillesse et la mort. En se séparant de leur centre et de leur support naturel, l'architecture, les arts divers perdent en signification, en solidité et en portée morale ce qu'ils acquièrent du côté de l'exécution matérielle. Chaque art devient plus parfait en lui-même et cesse pourtant de parler à l'âme le vrai langage pour lequel il a été créé; ses œuvres plus variées perdent en profondeur ce qu'elles acquièrent en étendue; elles se répandent plus facilement dans l'espace, mais elles ne peuvent plus compter sur la même durée. La valeur de la peinture et de la statuaire révoltées contre l'architecture, celle d'un bas-relief, d'une statue ou d'un tableau séparés du monument auquel ils étaient destinés, diminue et s'efface comme celle d'une quantité algébrique séparée de son coefficient. Les arts sont faits pour s'éclairer et pour se supporter les uns les autres, comme dans l'univers, l'architecture du globe supporte la sculpture des montagnes et la peinture des plantes et s'emplit de l'harmonie des forêts comme les nefs d'une cathédrale peuplée d'âmes humaines.

La statuaire est la première à s'affranchir; la figure des dieux commence à se dresser, isolée de la masse du temple, au moment où les sociétés païennes passent des religions de la nature à celles qui prennent

l'homme pour type de l'Être divin. C'est en Grèce que l'homme se divinise, et qu'au sortir de l'Égypte l'œuvre du sculpteur cesse d'être un appendice de celle de l'architecte pour vivre de sa vie propre. La statuaire devient l'art central au moment où l'homme, sous la forme du héros et du demi-dieu, se pose lui-même comme centre de la création. Le poème héroïque succède alors au poème religieux, l'épopée vient tailler dans une matière plus indélébile que le marbre et le bronze l'image des ancêtres et des fondateurs de villes. La tragédie n'est encore chez les Grecs qu'une forme plus animée du genre épique, comme chez eux la peinture commençante n'est guère autre chose qu'une copie de la sculpture.

Tous les arts consacrés à représenter l'homme sous sa plus haute apparence et dans les conditions qui rapprochent le plus sa personnalité du type de ses dieux, la statuaire, l'épopée correspondent, dans la société antique, à des religions, à des institutions politiques qui attestent et inaugurent fortement la conscience, l'individualité, la liberté conquise par le génie grec vainqueur du panthéisme oriental.

Une révolution semblable devait s'opérer dans l'art chrétien en faveur d'un genre plus humble que la sculpture, mais plus approprié aux conditions nouvelles où l'homme se trouvait placé par la religion, plus favorable à l'expression d'un ordre de sentiments moins définis et plus complexes que ceux qui faisaient le fond des âmes païennes.

En face d'un temple chrétien nous sentons bien

vite que nous allons entrer dans une sphère plus mystérieuse que le monde exprimé par l'architecture hellénique. Nous passons de l'intelligence au sentiment, de la géométrie aux rythmes indéterminés, du rude héroïsme de l'*Iliade* à l'humanité attendrie de l'Évangile. Ce n'est plus l'homme tout seul dans l'exaltation de la jeunesse et de la force qui impose sa raison et sa forme comme type suprême et comme limite à tout ce que l'art peut essayer. Tout cependant converge encore vers l'homme moral; car tout part du culte de l'homme-Dieu. Mais le sentiment de ce qui est au-dessus de l'homme, le sentiment de l'infini et, à sa suite, le symbolisme et les rythmes vagues commencent à reparaître et tendent à reprendre, sous des conditions nouvelles, l'importance qu'ils avaient perdue quand l'art grec se substitua à l'art oriental.

La statuaire, admise à compléter l'architecture chrétienne, n'y conservera pas longtemps sa prépondérance sur les autres arts plastiques. Essentiellement symbolique, comme tous les autres détails de l'édifice, elle ne saurait pourtant servir à l'expression des dogmes nouveaux. Un ordre de faits et de vérités trop complexes pour elle inspirent désormais les artistes. La sculpture reste adhérente à l'architecture, comme système d'ornementation, mais ce n'est pas elle qui attire et saisit le plus vivement les esprits et les regards avides d'émotions et d'enseignements. C'est la peinture surtout qui, dans les édifices sera chargée de parler aux âmes et de compléter la parole

du prêtre dans l'imagination naïve et le cœur attendri du fidèle. C'est le peintre qui recevra mission du clergé catholique pour écrire sur les murs du temple la tradition religieuse comme la statuaire en fut investie par le sacerdoce de l'Égypte et de la Grèce.

De même que l'architecture se rapporte à Dieu, destinée à le représenter selon les rapports qu'on lui suppose avec son œuvre, la nature, ainsi l'art plastique, statuaire et peinture, se rapporte à l'homme et le réfléchit sous ses deux faces. Si l'on peut dire que la statuaire représente l'homme extérieur et matériel laissant à la peinture l'homme moral, il n'en est pas moins vrai que dans la solidité, l'ampleur et l'éternité de son œuvre, le sculpteur reproduit surtout l'homme héroïque, le demi-dieu, les caractères généraux, persistants, absolus de l'humanité. La sculpture a besoin de rejeter les détails, les costumes, tout ce qui est particulier et local ; son triomphe est dans la forme humaine toute nue ; elle exprime l'idéal de la force, de la beauté, les passions simples, primitives, durables, l'ordre héroïque en un mot. Elle est impuissante à rendre les phénomènes furtifs de la sensibilité ; elle ne s'exerce que sur ce qui est éternel dans l'humanité ; elle n'emploie que les matières et les sentiments les moins fragiles.

Plus expressive du monde invisible et de la vie morale, plus apte à pénétrer dans la sensibilité pour l'émouvoir et pour en traduire toutes les nuances, la peinture est une langue plus riche qui peut parler avec une égale éloquence des splendeurs de l'âme et

de celles du corps, de l'homme idéal et du personnage individuel. Elle admet toutes les nuances du temps et du lieu, tous les détails du costume, toutes les passions les plus mobiles. Elle sait fixer sans invraisemblance ce qu'il y a de plus fugitif, l'éclair du regard et du sourire. La peinture est si bien douée pour exprimer de simples rapports, des formes éphémères et des harmonies sans valeur absolue, qu'elle peut descendre de la figure humaine à l'univers matériel. Avec le paysage, elle comporte la représentation de la simple lumière ; elle peint l'heure du jour, le nuage qui passe, l'eau qui réfléchit la couleur mobile du firmament. Mais ce langage de la peinture perd en solidité ce qu'il gagne en étendue : il a l'espace, mais il n'a pas la durée ; il ne saurait communiquer au sentiment qu'il développe ce caractère de grandeur qui naît de la solidité ; il est plus complexe que la statuaire, mais moins complet ; il peut nous montrer à la fois plusieurs incidents d'une même action, plusieurs intentions d'un même personnage, mais il ne nous laisse pas embrasser le personnage aussi pleinement, et l'image qu'il grave en nous n'est pas si puissante et n'a pas la même grandeur. Nous sommes portés à voir dans la figure peinte un homme comme nous, dans la statue un être qui nous domine ; nous regardons l'un avec sympathie, l'autre avec plus de respect. La statue est indépendante des objets et du milieu qui l'environnent. Dans la sculpture, la forme humaine a toute sa valeur, sans rien emprunter autour d'elle ;

la figure peinte est subordonnée dans sa couleur, et même dans ses traits, à certaines conditions de lumière et de perspective. La statuaire représente dans sa liberté souveraine le héros et le demi-dieu ; la peinture exprime l'homme réel dans sa subordination au monde qui l'enveloppe.

L'art qui consacrait l'usurpation de la divinité par le héros antique, l'art qui reproduit avant tout la beauté et la force matérielles ne pouvait convenir pour manifester l'homme intérieur, l'homme le plus développé du côté de l'invisible, mais ramené à l'humble idée de sa dépendance par le christianisme. Le type du saint a succédé à celui du héros; la peinture remplacera la sculpture, même dans la représentation de Dieu ; car c'est à l'image de son Dieu que tout artiste conçoit et veut peindre la figure humaine.

Mais ces premières peintures religieuses garderont tout ce qu'il est possible de conserver de la sculpture dans un art si différent, la simplicité, l'immobilité, la sévérité des lignes, l'unité du sentiment, la majestueuse indépendance de chaque figure. A peine l'artiste se permettra-t-il de grouper ses personnages comme le bas-relief lui-même se le permet. C'est l'ère des mosaïstes byzantins et des peintures sur fond d'or, celle des grands christs et des vierges austères, assis sur des trônes comme dans le ciel. Aucun accessoire ne rappelle autour d'eux qu'ils ont aussi posé leurs pieds sur la terre ; jamais la nature extérieure ne vient distraire l'homme des adorations

qu'il leur adresse, le paysage n'apparaît pas encore dans cette peinture, même à l'état rudimentaire.

Lorsque les anciens types hiératiques commencent à s'humaniser un peu, qu'à côté de la représentation du dogme immobile, personnifié dans les figures du Christ, de la Vierge et des apôtres, l'art se permet les premiers commentaires dont les légendes et les histoires des saints sont les formes pittoresques, on voit apparaître le paysage, formant le fond déjà très important des scènes sacrées, qui n'ont plus seulement pour théâtre les régions célestes. Les fresques du Campo Santo, à Pise, restent l'exemple le plus intéressant de cette période où la peinture commence à nous montrer l'homme, sans exclure le milieu terrestre. Depuis Giotto jusqu'à Raphaël, le fond sur lequel nous apparaît la figure humaine se développe; la légende religieuse reste à peu près dans les mêmes conditions de simplicité sévère et pour ainsi dire de généralité. Nous pouvons, dans l'histoire du paysage, nommer cet âge l'époque sculpturale ou de bas-relief; elle est, pour le genre qui vient de naître, ce qu'est pour la peinture elle-même l'âge des grandes mosaïques.

C'est du Nord et des contrées germaniques que la peinture de paysage vint d'abord s'imposer au génie italien, comme en était venue l'architecture ogivale, et sans réussir mieux qu'elle à conquérir pleinement les artistes latins. Le vrai sentiment de la nature, celui qui s'inspire d'elle directement et pour elle-même, prêt à laisser s'évanouir dans un vague pan-

théisme la conscience de la personnalité, est représenté en Europe par la poésie, la philosophie et l'art allemand. Dès la première moitié du quinzième siècle, la Flandre, ce pays de la couleur et du matérialisme pittoresques, avait vu naître le paysage, encore asservi, il est vrai, à la grande peinture historique et religieuse ; mais traité déjà avec une certaine fidélité et un soin marqué des détails et de la vérité locale. Les frères Van-Eyck, les mêmes auxquels on attribue l'invention de la peinture à l'huile, et particulièrement le plus jeune, Jean de Bruges, précédèrent les Vénitiens dans le paysage. Antonello de Messine, disciple de Jean, introduisit à la fois à Venise le nouveau procédé et le nouveau genre pittoresque ; il fut l'initiateur des Italiens à ce naturalisme qui, pour porter ses derniers fruits, avait besoin d'être ramené sous le ciel natal et de s'enraciner dans le sol flamand.

Jean de Bruges n'a pas donné une place beaucoup plus grande à la représentation des sites que d'autres peintres religieux, mais c'est par les soins apportés aux détails, par une reproduction minutieuse quoique naïve de certains accidents dépourvus de style qu'il est le créateur du paysage et des genres inférieurs.

Pour la première fois, le monde extérieur est rendu avec un large sentiment de la réalité sous le pinceau des Vénitiens. Toute apparence des traditions hiératiques et des sévères enseignements que l'art sculptural laisse aux premiers âges de la peinture s'efface dans les œuvres de cette école. Les Vénitiens sont

essentiellement pittoresques, en prenant ce mot comme exclusif de ce qui constate dans la peinture l'influence d'un art antérieur. Ils reproduisent avec le même succès tout ce que leurs yeux se plaisent à regarder : étoffe, arbre, figure humaine ; ils donnent à la chair les mêmes soins qu'à l'esprit, à la couleur la même importance qu'à la ligne. Mais cette impartialité est exclusive de la vraie sensibilité poétique, qui s'adresse avant tout à l'âme et qui subordonne tout dans les arts à la représentation du monde intérieur.

Les maîtres florentins, qui ont établi les vrais rapports de l'homme avec le milieu terrestre dans la grande peinture, n'ont jamais essayé de réaliser le paysage en lui-même. Les austères génies de la vraie lignée florentine, Cimabuë, Orcagna, Signorelli, Michel-Ange, n'ont pas même sacrifié au paysage dans l'étroite mesure où l'ont pratiqué Giotto, Gozzoli, André del Sarto et Raphaël. Ceux-ci ont autorisé les écoles qui, dans leur impartialité vulgaire, ont voulu équilibrer l'âme et la chair, l'homme et la nature ; préparant ainsi, au profit de l'élément inférieur, la rupture de cet équilibre. Le naturalisme vénitien fit bien vite irruption ; Bologne, Naples, l'Espagne, la Flandre et la France suivirent ses exemples sous les Carrache, Ribeira, Velasquez, Rubens, Rembrandt et notre Poussin.

Tous ces maîtres, déjà trop soumis au monde extérieur, trop portés à reproduire ce qui est étranger à l'homme lui-même, formèrent des disciples de

plus en plus coloristes et paysagistes, de plus en plus écartés du véritable idéal par le sentiment de la nature. De proche en proche, la sirène vénitienne entraîne l'art jusqu'à cet abîme séduisant du naturalisme où l'homme disparaît. Depuis longtemps, malgré quelques talents ingénieux et chez qui la volonté combat l'entraînement général, l'homme n'est plus reproduit dans les arts que d'une manière *insignifiante*, c'est-à-dire purement pittoresque. C'est ce que nous avons nommé l'ère naturaliste, ou l'ère musicale. Sur cette échelle descendante, qui va de Dieu au saint ou héros, du héros à l'homme, de l'homme à la nature, où est le point juste de l'arrêt? Il est pour chaque art au moment où, déjà libre de l'art qui le précède, cet art ne fait encore aucune concession à celui qui aspire à le remplacer. Dans la statuaire, par exemple, c'est l'âge où, dégagée de certaines conditions de gêne et de roideur où l'architecture la retenait, la figure de l'homme sort de la pierre dans toute sa majesté, sans affecter encore un mouvement et une expression que le peintre seul pourra lui donner; cet âge de la sculpture s'est appelé Phidias. Entre l'austère immobilité des grandes mosaïques, aussi majestueuses, aussi calmes que des statues, où nul accessoire emprunté à la nature, où nul effet de couleur ne vient partager l'attention avec le type du héros ou du dieu, et l'époque où la vraie beauté de l'homme disparaît sous la luxuriance de sa propre chair et sous celle des étoffes somptueuses qui le couvrent, de la lumière et de la végétation qui

l'environnent, il y a pour la peinture une heure de perfection qu'il serait trop difficile de définir, mais qu'il suffit de nommer par son nom propre : Raphaël.

Depuis ce jour où la beauté de la forme humaine fait l'objet exclusif du peintre, tout ce qui s'est appelé un progrès, splendeur du coloris, exacte et séduisante vérité dans la représentation des objets et des sites, tous ces perfectionnements conduisent peu à peu la peinture vers ces genres inférieurs où, la figure de l'homme ayant disparu, la nature extérieure devient à son tour le personnage dominant, l'héroïne, le seul type de l'art. Alors, pour répondre à un monde nouveau, un art nouveau est devenu nécessaire. Et, tombée à cette extrême limite dans le paysage, la peinture évanouie doit céder la place à la musique.

L'échelle des arts est ainsi parcourue de l'architecture à la musique, de l'idée de Dieu au sentiment de la nature : Dieu est architectural, le demi-dieu héros ou saint est sculptural, l'homme est pictural, la nature extérieure est musicale. L'objet du paysage est le même que celui de la musique : reproduire les harmonies, exprimer de simples rapports, noter les accords de tons et de couleurs qu'établissent entre eux les objets étrangers à l'homme. Dans l'un et dans l'autre cas, ce n'est plus l'homme lui-même qui est l'objet de la représentation, c'est un monde avec qui l'homme communique par le plaisir ou la douleur ; un monde qui peut le charmer, le séduire, l'arracher à la conscience, à la possession de lui-même, mais qui

ne lui apprend rien de ce qu'il a le plus d'intérêt à connaître, de sa forme, de son âme, de sa nature à lui, et qui, par conséquent, ne saurait qu'énerver sa volonté et la distraire de sa légitime direction.

IV

Nous voudrions rendre aussi frappante, aussi démontrée qu'elle est vraie, cette identité morale du paysage et de la symphonie.

Le genre historique n'est que la première phase du paysage. Servons-nous des désignations que nous venons d'expliquer, et disons que c'est son âge sculptural. Supprimant bien vite la présence de l'homme et des fabriques, la peinture aboutit, en traversant le paysage de genre proprement dit, à celui dont les effets se confondent avec les effets de la musique, au paysage pur, dont la valeur est tout entière dans le coloris, dans l'harmonie. De toute œuvre peinte où le souci de la couleur exclut tous les autres, on peut dire qu'elle appartient à l'ordre musical.

En écartant la figure humaine et les détails d'architecture, le paysage supprime tout vestige de la ligne ; c'est plutôt une juxtaposition de tons qui ne valent que par le contraste et l'harmonie, qu'une succession de formes ayant leurs limites, leurs contours et, par conséquent, leur valeur propre. Ce sont des notes prises dans la gamme des couleurs et combinées suivant les lois de l'harmonie, mais en dehors de

toute signification morale. Aussi le paysagiste, comme le musicien, poursuit-il des effets, sans être astreint à exprimer des idées. Tous les deux s'adressent en nous à la sensibilité nerveuse plutôt qu'à la véritable émotion. Car l'émotion sérieuse a besoin d'une cause, d'un objet déterminé ; il faut qu'elle puisse s'expliquer à elle-même, attacher un nom et une forme à ce qui la suscite, entrevoir un but et une issue dans le monde de la pensée ou dans celui de l'action. A toute émotion qui dépasse les nerfs, pour pénétrer dans l'esprit, une idée précise, un fait, une expression de la langue parlée correspondent nécessairement. Or, quelle est la signification précise, dans le langage de l'intelligence et de la sensibilité morale, d'un accord tiré du clavier des sons et des couleurs ? Il plaît ou il ne plaît pas ; il éveille ou laisse dormir nos sens; il suscite le désir ou le refroidit; voilà tout ce qu'on peut dire d'un effet de couleur et d'un effet d'harmonie, tout comme on le dirait d'une saveur.

Quand l'art, en supprimant de proche en proche le type divin et le type héroïque, le dogmatisme religieux et l'histoire, abolit jusqu'à la représentation de la forme humaine et des passions qui portent un nom et des caractères précis, lorsqu'il se condamne ainsi à n'exprimer que des rapports indéterminés, des harmonies vagues par elles-mêmes et qui ne prennent de corps et d'objets positifs que dans les sensations qu'elles nous procurent, dans un ébranlement du système nerveux, l'art a renoncé à sa grande mission parmi les hommes ; au lieu de les

instruire, de les fortifier et de les réunir, il trouble leur intelligence, énerve leur cœur et brise entre eux les liens moraux. L'art véritable est un principe d'ordre; l'art ainsi matérialisé n'est plus qu'un dissolvant.

Entre mille raisons profondes, un seul raisonnement vulgaire l'aura bien vite prouvé. Un proverbe le dit : les goûts et les couleurs n'ont d'autres juges que les sensations de chacun. La même affirmation peut s'étendre aux sons et aux accords, dont le sens et la portée sont éminemment variables, selon les tempéraments auxquels ils s'adressent. Réduite au mérite de la couleur et de l'harmonie, une œuvre d'art est donc une œuvre purement individuelle; son effet est aussi incertain, aussi variable que sont variables les tempéraments et les humeurs.

Les œuvres de l'architecture, de la sculpture, de la grande peinture ont une signification déterminée; il n'y a pas de contestation possible sur l'objet qu'elles représentent, sur la destination qu'elles affectent, sur les idées et les sentiments généraux à qui elles correspondent. Le sens de ces œuvres est doué d'une évidence qui s'impose à tous les esprits; elles forcent les spectateurs à s'unir, ne fût-ce qu'un instant, dans une croyance, dans une pensée, dans une intention, dans une impression communes. L'art, ainsi pratiqué dans ses grandes et primitives conditions, est le lien moral par excellence. Mais, pour accomplir cette noble fonction d'édifier et d'unir, l'art ne doit pas perdre de vue que son essence est

d'avoir l'homme à la fois pour sujet et pour objet. Il est en voie de s'égarer dès qu'il cesse de prendre pour point de départ la forme et les proportions humaines, et pour but l'âme et le cœur humain. L'art est placé entre deux excès qui se combinent parfois, le mysticisme et le naturalisme.

En suivant, à travers les progrès de la peinture, cette invasion du naturalisme, nous sommes arrivés à un genre dans lequel la peinture proprement dite cesse d'exister et fait place à un art nouveau, le plus mystique en même temps et le plus matérialiste de tous les arts. L'avènement du paysage impliquait celui de la musique; le seizième siècle a vu naître l'un et l'autre, c'est de lui que date l'extrême développement du naturalisme.

Michel-Ange mourait, Titien venait de créer le paysage et d'inaugurer le règne de la couleur, quand Palestrina s'emparait de la chapelle Sixtine. L'ère nouvelle était dès lors commencée. Depuis ce jour, la musique n'a cessé d'être envahissante; elle est devenue, enfin, dans notre siècle, l'art central et régulateur, et tous les autres arts s'imprègnent de plus en plus de son esprit.

C'est encore l'Italie de la Renaissance qui fondait la musique comme elle avait fondé le paysage, mais c'est aussi dans un milieu plus naturaliste, moins imprégné de traditions héroïques et sculpturales que l'art musical atteindra ses dernières limites. Marquons aussi au seizième siècle la naissance de la musique; c'est à la fin du dix-huitième siècle que,

sous le règne pleinement établi de cet art, nous en étudierons la valeur morale en indiquant sommairement ses phases diverses comme nous venons de le faire pour les arts plastiques. Il nous suffit de savoir dès à présent que la prépondérance de la musique signale la fin de la période héroïque et constate un amoindrissement de l'homme en face de la nature extérieure. La volonté et la raison se taisent pour laisser parler les sens; d'obscures et vagues lueurs ont remplacé les clartés précises de la parole.

V

Sachons donc juger ce qu'on a nommé l'affranchissement de l'esprit humain par la Renaissance, et gardons-nous d'éloges trop absolus pour cette révolution qui contient les germes d'un danger bien autrement grave que le mysticisme du moyen âge. Une servitude se prépare pour l'intelligence au milieu de ses triomphes apparents. L'homme a cru tout gagner sur l'autorité religieuse; il a cru se délivrer d'un joug trop austère et réduire à son profit le domaine de Dieu. Or c'est l'homme lui-même, c'est son âme qui se trouvera dépouillée de sa part de divinité. L'humanité consent à partager avec les choses matérielles le royaume de l'art où elle régnait toute seule; elle humilie sa forme souveraine jusqu'à n'en plus faire qu'un simple accident du paysage; révoltée

contre la tyrannie du pur esprit, elle s'accoutume en silence à devenir vassale de la pure matière.

Par quelle erreur a-t-on cru défendre la dignité humaine en prenant contre l'Église au seizième siècle le parti du naturalisme naissant? De grands, de sincères et de poétiques esprits, je dois ajouter — car je les connais — des âmes vaillantes, des cœurs héroïques ont fait un reproche à la peinture chrétienne de son dédain pour le paysage, de son affection trop exclusive pour la dignité de l'homme.

« Durant tout le moyen âge, dit M. Quinet (Les *Révolutions d'Italie*, chap. VIII), la figure humaine avait seule paru digne d'occuper l'art humain. Qu'était-ce que les paysages dans les fresques du treizième et du quatorzième siècle? Il n'existait pas; les peintres semblaient ne pas avoir regardé la face de la terre maudite. Michel-Ange lui-même méprisait tout ce qui n'est pas de l'homme. C'est contre ce point de vue de l'Église que s'élève Léonard de Vinci, dans son *Traité de la peinture;* relevant de sa déchéance l'univers visible, il replace l'homme au sein de toutes les formes de la création. »

Entre ces splendeurs de la création et les austères beautés du monde moral, est-il facile à l'âme humaine de garder un juste équilibre? Accessible à quelques grands esprits, à quelques artistes héroïques, cette équité sereine qui mesure à chacun sa part selon le droit hiérarchique, est-elle praticable par la foule? L'univers visible et la chair qui le représente dans cet abrégé du monde qui constitue l'homme ne

sont-ils pas de leur essence envahissants et tyranniques ?

L'esprit qui traite avec la matière d'égal à égal ne sera-t-il pas bientôt traité par elle de serf à maître? Si dans les sociétés, si dans les consciences une autorité visible, en donnant son appui aux doctrines, aux arts héroïques, apporte à l'âme un secours permanent contre les usurpations de la vie extérieure, cette autorité sera-t-elle autre chose que le représentant véritable de la liberté humaine? Là où l'esprit règne sur lui-même, sans subir la tyrannie des choses matérielles, il ne saurait y avoir de servitude. L'esclavage commence au point où l'homme cesse de se dominer et subit une force étrangère à sa force morale, à sa conscience, c'est-à-dire à lui-même. La nature, sous les divers noms qu'elle emprunte, est cette force étrangère qui presse l'homme de toute part; elle a ses droits sans doute, puisqu'elle est en quelques points inhérente à nous-mêmes; elle a son autorité, puisqu'elle est, dans son ensemble, un témoignage de l'Être divin.

La nature a donc dans les arts sa représentation nécessaire, comme elle a son rôle dans notre vie; elle donne à toute idée son enveloppe, comme elle nous donne à nous-même notre propre chair. Jamais un poète ne méconnaîtra cette action légitime du monde extérieur sur la pensée et l'apport splendide de la nature dans les fêtes de l'imagination. Mais parce qu'elle est riche, séduisante et facile, parce qu'elle s'offre à nous de si près et nous tient si

étroitement enlacés, parce qu'outre ses chaînes d'or elle a tant de fils invisibles pour nous enchaîner et nous conduire, quitterons-nous pour la suivre notre vrai domaine à nous, notre richesse personnelle, notre lumière inaltérable, notre inviolable retraite : la conscience, la volonté libre, l'indomptable résolution, tout ce qui se traduit dans les arts par la figure de l'homme, par le type du saint et du demi-dieu? Cet art sans paysage dont vous faites un crime au moyen âge chrétien, c'est aussi l'art de la Grèce héroïque et platonicienne. Nous compterons plus tard ce que l'esprit humain, ce que la dignité humaine auront gagné à relever l'univers visible de cette déchéance d'où Platon et Phidias, pas plus que les Pères de l'Église et Raphaël n'ont jugé prudent de le faire sortir.

On pouvait saluer comme un progrès véritable cet élan de la Renaissance vers le monde visible avant d'avoir assisté comme nous, grâce aux excès de réalisme, aux suprêmes conséquences de cette réhabilitation de la chair. Il est bon pour un artiste, pour un poète, pour tous ceux qui font métier de la beauté des formes, de regarder souvent la nature et de tendre souvent vers elle, mais à la condition d'être bien sûr qu'ils resteront libres de s'arrêter. Or on ne s'arrête pas dans cette voie si une main étrangère ne vous saisit. A défaut de cette notion souveraine du beau que possédaient les Grecs et qui les retint, l'art moderne eut pour modérateur le sentiment chrétien, représenté par l'autorité de l'Église.

Le premier pas fait vers la dissolution des arts, à travers la réhabilitation de la nature, est contemporain du premier coup porté à la domination du christianisme.

Avec leur instinct profond des grandes lois morales et ce don merveilleux de les personnifier sous les formes les plus élégantes, les Grecs nous ont admirablement représenté les séductions et les dangers d'un sentiment trop libre de la nature. Si profond était le sens divinatoire des mythologues primitifs qu'ils semblent même avoir entrevu qu'entre les arts la musique est celui qui correspond au monde extérieur et nous attire dans les pièges de la nature en nous enivrant de ses accords. L'histoire du naturalisme se dévoile tout entière dans cette vieille fable des Sirènes, si souvent redite et si peu comprise. Une voix mélodieuse se fait entendre, le sein d'une déesse apparaît sur les flots dans son éblouissante nudité. Comment résister à cet appel magique de toutes les harmonies? Le poète a coupé le câble qui retient son navire; il s'élance, il poursuit la nymphe harmonieuse et, de proche en proche, il est entraîné dans le gouffre et dévoré. Faut-il donc fuir l'enivrante apparition, se priver tout à fait de ces révélations d'une beauté inconnue, d'un art si attrayant et si nouveau? Il n'est qu'un moyen d'en jouir sans péril, de lui dérober ses secrets enseignements sans être victime d'une curiosité imprudente. Faites-vous, comme le héros grec, attacher fortement au rivage; supportez les liens de fer qui vous enchaînent à

l'inébranlable tradition ; acceptez d'être contraint par une autorité divine à l'héroïsme dont vous seriez prompt à vous départir : vous ne conserverez la liberté de votre âme qu'au prix de ces entraves mises à votre corps.

Entre la Sirène du monde extérieur et la Muse austère de l'ordre moral, la poésie doit faire son choix. Combien trouvera-t-on d'artistes assez parfaits, d'âmes assez vastes et assez fortes pour être à la fois l'écho des vagues harmonies de l'univers visible et les interprètes des rudes prescriptions de l'héroïsme ? Il en est sans doute chez qui nous admirons ce merveilleux équilibre de l'esprit et de la nature, de la réalité et de l'idéal. Mais la critique littéraire, pas plus que la loi religieuse, ne compte sur la sainteté et sur le génie. Elles ne sont pas faites pour les hommes d'exception. Elles sont chargées de recommander, d'enseigner à la foule ce qui est difficile ; elles doivent leur secours à ce qui est menacé. Placés entre la nature qui nous sourit et l'invisible idéal qui parle gravement dans notre conscience, hésitant entre l'esprit et la matière, entre les apparences de la vie et la vie véritable, ne rêvons pas un partage impossible, et ne prenons pas pour une atteinte à notre liberté le coup d'une main sage qui rompt ce dangereux équilibre et nous fait pencher du côté de Dieu.

IX

COMMENT LES ARTS FINISSENT

Le paysage est la dernière phase de la peinture. L'antiquité grecque, toute héroïque ou religieuse, négligea dans la poésie et dans les arts ce qui est étranger à l'homme, ce qui n'ajoute rien à l'idée qu'elle voulait donner de la beauté, de la force et de la grandeur humaine. Le moyen âge eut aussi pour idéal l'héroïsme, mais l'héroïsme sous sa forme chrétienne, la sainteté. Au fond, c'est le même principe qui dirige le héros et le saint: c'est la domination de soi-même poussée jusqu'au renoncement absolu, c'est le culte de la grandeur morale, le mépris de la volupté, du bien-être, et par conséquent le dédain de la nature.

Le moyen âge vécut dans la contemplation des souffrances volontaires du Christ; il en pratiqua

forcément l'imitation dans les effroyables misères qui débordèrent sur le monde depuis les invasions des barbares jusqu'au plein développement de la société féodale. Alors le Christ, baigné de sang et de larmes, le Christ de la peinture et de la sculpture hiératique, descendit de sa croix ; alors on le peignit lui et les siens, les apôtres, les saintes femmes, se mêlant aux foules dans les villes, dans les campagnes, au bord de la mer et sur les lacs. Le paysage fait donc son apparition dans l'art comme un simple fond de tableau nécessaire pour indiquer le lieu de la scène du drame religieux, aussitôt que ce drame est sorti des pures régions mystiques où l'avaient maintenu les Byzantins et Cimabué. Cette période où la peinture de ce qui n'est pas l'homme, l'homme divinisé, commence à être admise, quoique sévèrement subordonnée à la figure humaine, s'étend depuis Giotto jusqu'à Raphaël. Durant cet âge, encore si religieux, un rôle considérable est déjà donné aux lieux de la scène. Rappelons-nous les prodigieux paysages des grandes fresques du Campo-Saato du Gozzoli (1424, 1485), ceux de Raphaël dans les loges qui semblent parfois du Poussin. Michel-Ange, toujours héroïque et biblique, reste à part de ce mouvement.

Le paysage, l'art des coloristes purs et toutes les variétés qui en dépendent, était pour ainsi dire un art nouveau, absolument différent de la vraie peinture, de la peinture héroïque et religieuse. La statuaire elle-même a plus de rapport avec la grande

peinture qu'il n'en subsiste entre l'art des peintres héroïques et celui des coloristes. Statuaire et peinture ont un même idéal, l'homme divinisé. L'antiquité avait vu cet idéal dans la beauté, dans la force du corps, indice de celle de l'âme ; elle avait taillé dans la matière palpable, dans le marbre et dans l'airain la figure des héros et des dieux homériques. Le moyen âge plaçait son idéal dans une beauté plus intime et plus complexe ; il l'exprima par la peinture. Mais au fond, l'antiquité comme le moyen âge avaient un seul et même objet : l'âme humaine, la forme humaine, considérées comme la véritable image de l'être divin. Pour que l'art adopté par les modernes, pour que la peinture changeât d'objet, il fallait que la société elle-même changeât d'idéal. Avec l'aube de la Renaissance, avec les premiers développements de l'industrie et du commerce, commence à poindre dans l'opulente Venise et dans les grasses Flandres une société toute nouvelle. L'idéal est changé ; celui du moyen âge, c'était le renoncement et l'héroïsme ; celui qui va régner, c'est le bien-être, c'est le plaisir que chacun cherche à sa guise et trouve où il peut ; voilà l'idéal, voilà le Dieu, voilà le Moloch des temps modernes. L'art avec plus ou moins de frénésie, avec des temps d'arrêt plus ou moins longs, comme celui qui a marqué le règne de Louis XIV, se précipite de l'ancien idéal moral dans le nouveau culte, tout extérieur et tout sensuel.

Sans doute, le culte du bien-être a été pratiqué dans tous les temps ; la volupté a été philosophique-

ment enseignée comme forme du souverain bien par une foule de sectes depuis Épicure jusqu'à Jérémie Bentham, Saint-Simon et Fourier. Mais le haut instinct héroïque de l'antiquité protesta par le stoïcisme jusqu'au jour de la décadence finale, et le christianisme refréna jusqu'à la Renaissance ces appétits de la chair, éternellement affamée. Depuis trois siècles, l'idée du plaisir, le goût individuel ont remplacé dans l'art l'idée de l'héroïsme, de la sainteté, du renoncement, de la beauté morale en un mot. L'art n'a plus pour objet de satisfaire de grands instincts sociaux, mais des fantaisies personnelles. Alors se manifestent en pleine liberté, comme des produits de la décomposition de la grande peinture, tous les genres inférieurs qu'elle emprisonnait et qu'elle dominait : le paysage, tout ce qui sert de prétexte aux tours d'adresse des coloristes, le portrait lui-même, où devait expirer ce qui restait dans l'art d'intérêt moral et humain. C'est à Venise, comme en Flandre, la veille de l'émancipation du paysage et entre les mains des coloristes, que s'est perfectionné le portrait comme genre à part.

La grande peinture vient mourir dans ce spécimen des prétentions de l'*égotisme*, comme les sociétés meurent par l'absence de lien commun de dévouement et l'exagération des désirs individuels.

Certes, on a peint depuis deux siècles d'innombrables tableaux d'histoire et de sainteté, et souvent avec une extrême science et un grand talent ; mais jamais plus ne s'est retrouvé autour de ces œuvres

l'intérêt populaire, qui naissait tout naturellement à l'époque religieuse de l'expression d'une idée commune à tous, d'un sentiment général. Quand l'artiste se fait l'interprète de l'idéal commun, le spectateur est indulgent pour l'exécution; il se contente facilement et jouit de peu. Quel est le peintre, par exemple, qui eût causé à tout un peuple, l'enthousiasme que souleva à Florence, vers 1300, la madone de Cimabué? C'est la religion du spectateur qui fait l'importance de l'œuvre. Où la chercher aujourd'hui, cette religion commune? Quel instinct, quel goût universel les artistes ont-ils à flatter chez nous depuis deux siècles? Quel est l'idéal de la société moderne?

La haute antiquité plaçait le sien dans le sentiment religieux et le manifestait par la construction des temples. Chez les Grecs, on le chercha dans l'expression du beau héroïque et visible, dans l'apothéose de la forme humaine par la statuaire. Remarquons, en passant, que l'art des anciens est allé se perdre comme le nôtre dans les œuvres qui n'ont qu'un intérêt individuel, dans les portraits; voyez les bustes de l'empire romain. Le moyen âge fut élevé par le christianisme, à travers d'immenses misères et de longs martyres, jusqu'à l'idée du renoncement absolu à soi-même. Il eut pour idéal la sainteté. Il sut l'exprimer dans la peinture par les œuvres dantesques de Florence, de Cologne et de Bruges. Aux dieux des temples égyptiens, à la Minerve d'Athènes, au Christ de la chapelle Sixtine, quel idéal a succédé?

Ne sortons pas du domaine de l'art. En jugeant par sa statuaire et sa peinture l'Europe moderne, peut-on la dire chrétienne?

Le plus robuste optimiste n'oserait affirmer que le sentiment moral et religieux, que la simple idée de la morale et de la prééminence de l'homme ne soient pas allés en s'affaiblissant dans les arts, à partir du seizième siècle. De religieux qu'il était, l'art se fait d'abord aristocratique dans l'opulente et sensuelle Venise; l'influence des palais succède à celle des temples. L'Italie avait eu de l'art une notion trop haute et une pratique trop distinguée pour aller jusqu'au bout de cette débauche de la couleur. Ce despotisme de la chair luxuriante eut son plein épanouissement dans les Flandres. Rubens fut le magicien de cette période de l'art.

Rembrandt venu après, plus intime, plus portraitiste, plus humain, fit contraste à cette fête par son tempérament sombre et attristé; il conduisit, comme le deuil de son art, jusqu'à ces extrêmes confins où la figure de l'homme, vieilli, ridé, gueux et couvert de haillons, abandonne enfin la scène, et livre entièrement la peinture à ce qui naguère faisait modestement le fond du tableau. Ces accessoires, jadis si misérables et si méprisés, deviennent le principal. Une foule d'artistes ou plutôt de praticiens pullulent dont l'esprit rétréci se borne à cette spécialité étroite et monotone, sans avoir guère d'autre but que d'amuser des amateurs plus ou moins généreux, des bourgeois aussi étroits d'esprit qu'eux-mêmes,

Ces petites merveilles sont le plus souvent vendues par les dignes épouses de ces étranges successeurs de Polygnote et de Michel-Ange, dans les marchés aux herbes d'Anvers et d'Amsterdam.

Répétons à l'honneur de l'Italie que, malgré la beauté de ses sites et les séductions de son soleil, elle resta toujours étrangère à ce métier, et conserva la prépondérance à la figure humaine dans ses tableaux. Les Bosch, les Breughel qui y ont vécu venaient du pays du brouillard. L'Italie était déjà assez punie de ses prévarications morales par la décadence de son esprit dans la matérielle école de Bologne, qui fut, hélas ! le modèle de tous les rabâchages académiques et particulièrement des vieux poncis de notre École française. Les Bolonais, voire le Dominiquin et les Carrache, sont aussi les pères du paysage dit historique, que Poussin a si fort perfectionné, qui devient chez lui si poétique, et bientôt après si froid, si factice chez ses imitateurs.

Lancé sur la pente de la fantaisie individuelle et n'ayant plus d'autre but que d'amuser, l'art se brise et se dissémine en autant de petits genres qu'il peut y avoir de caprices dans le sens de la vue. Toutes ces *manières* se rattachent au paysage, c'est-à-dire à la peinture du monde extérieur à l'homme. L'âme humaine, la forme humaine sont réléguées à l'arrière-plan, quand elles ne disparaissent pas tout à fait. C'est le costume, le site, la décoration, les outils, les bêtes elles-mêmes qui sollicitent désormais les yeux du spectateur à défaut de son intelligence. Voici,

derrière Paul Potter et Knip, ceux qui mêlent les figures et les animaux à leurs campagnes, les Berghem, Wouwermans, Vander Welde, Oudry, Desportes, etc...; les architecturiers Handuik, Peter-Neefs, Canaletti, Panini...; les fantaisistes, Salvator Rosa en tête. Mais, en somme, il n'y a que deux systèmes bien distincts : le réaliste, dont Ruysdaël fait les chefs-d'œuvre avec Hobbema, Winant, Kayden, etc.: les poétiques dont notre Claude Lorrain est le Corrège ; ses suivants sont Boksh Guaspre, Warnewelt, Orizonte, Petit et Joseph Vernet. Mentionnons les maitres des petits genres Terburg, Metzu, G. Dow, Téniers, Lenain, Watteau, les peintres de nature morte, les Kalf, Kingelands, Van Huysum, Chardin, etc... On peut les joindre tous aux paysagistes ; ils n'ont comme eux d'autre souci que celui de plaire aux yeux, et comme les musiciens seront les courtisans de l'oreille, ceux-là ne sont rien de plus que les courtisans du regard. Ils s'attachent à cette syrène de la couleur qui n'est en réalité que l'apparence, que le fard des choses, qui ne peut rien de plus que caresser l'imagination, sans jamais entraîner l'âme et la soulever vers les hauteurs morales.

La Révolution française suspendit pour quelques années ce mouvement matérialiste qui entraînait l'art à n'être plus qu'un pur divertissement d'amateurs. Avait-elle dans son propre fond de quoi ramener les artistes à la véritable inspiration religieuse et sociale. On en peut juger en examinant ce qui suivit le pre-

mier enthousiasme républicain. Mais il est certain qu'il y eut un moment de retour au sentiment de la dignité de l'art et de la dignité de l'homme. L'esprit des artistes fut arraché à la fascination du monde extérieur et ramené au souci des choses de l'âme et de la société. Quelque jugement que l'on porte sur les statues de la déesse Raison et du dieu Peuple, les fêtes de l'Être suprême, la *Marseillaise* et les tableaux de David, il est certain que ce n'était pas là des flatteries adressées à l'épicurisme et que, dans un art pareil, l'homme affirmait énergiquement sa volonté et sa prééminence sur la nature. Cet acte de foi ne fut pas de longue durée, car la vraie religion n'y était pour rien. C'était un acte d'orgueil sublime, mais rien qu'un acte d'orgueil. On vit dans les antichambres de l'empire ce qu'il fallait attendre des modernes Brutus. Cependant une grande commotion avait été donnée aux esprits. La poésie prit un magnifique essor sous la Restauration pendant cette renaissance spiritualiste et libérale ; les arts la suivirent. Mais, bientôt, à travers ce qu'on a nommé le romantisme, l'élément purement extérieur et sensuel prévalut chez un grand nombre de peintres et de poètes. Qu'ils peignent la campagne ou la créature humaine, tous les coloristes ne sont rien de plus que des paysagistes ; ils ne font que décrire la surface des choses sans toucher à l'âme : ils ont autant d'habileté, de puissance prestigieuse, autant de génie même qu'il vous plaira de leur en attribuer, ils ne parlent qu'à nos yeux ; ils ne disent rien du

monde moral. Je ne leur demande pas d'être religieux, mais d'être humains.

Cette famille étincelante de toutes les adresses du pinceau s'étend d'Eugène Delacroix à Corot, qui exprime le dernier degré de la couleur ne recouvrant aucune forme.

A juger d'ensemble les peintres et les poètes les plus goûtés de l'heure présente, il semble que telle est la loi commune de leurs œuvres ; fasciner l'imagination, enivrer les sens en exprimant le monde extérieur dans tout ce qu'il a de plus séduisant pour l'oreille, pour le regard, pour la pure sensibilité, et en omettant la raison, la conscience morale, tout ce qui est propre à l'esprit humain, et tout ce qui lui parle d'un ordre surnaturel et invisible. C'est ainsi que dans la science proprement dite tous les efforts se portent sur l'application, sur l'appropriation au bien-être matériel des faits et des lois physiques. C'est la nature sous toutes ses formes, c'est l'univers extérieur à l'homme qui est devenu l'objet principal, l'inspirateur de la science et de l'art. Prétendre que tout est illégitime dans cette tendance, ce serait nier l'évidence, nier la nature elle-même, comme les naturalistes exclusifs semblent nier l'âme. Se soustraire complètement par la puissance de l'idée morale à ces charmes de l'univers visibles si vivement et si délicatement exprimés, ce serait faire preuve d'un mysticisme ou d'un stoïcisme dont bien peu d'entre nous sont capables ; nier la grandeur de la science contemporaine, ce serait méconnaître une

part considérable de la mission assignée à l'homme ici-bas, la mission d'assujettir la nature à nos besoins, de la modifier, de la régénérer peut-être. Celui qui tient ici la plume est trop peu stoïque pour ne pas tirer sa part des plaisirs que nous prodiguent nos paysagistes et nos musiciens. Notre sévérité pour eux n'est que relative et recouvre peut-être une excessive indulgence. Aveugle et sourd celui qui serait insensible à toutes ces syrènes qui chantent autour de nous, poètes élégants, passionnés, fins ciseleurs de métaux précieux, paysagistes frais et lumineux comme le printemps lui-même, musiciens aussi pénétrants que les brises les plus embaumées sous les pins inondés de soleil.

Est-ce d'aventure que nous jugerions l'art contemporain d'un point de vue trop exclusivement chrétien et trop *janséniste?* A coup sûr on ne taxera pas de rigorisme idéaliste et chrétien l'auteur *du Principe de l'art et de sa destination sociale.* Nous savons bien que ce livre prouve avant tout une chose, dont chacun se doutait, c'est que le fameux écrivain était absolument dénué de tout sentiment des arts. Ce qu'on ne saurait méconnaître chez lui à travers ses divagations contradictoires et furibondes, c'est une certaine droiture du sens moral proprement dit, qui persiste dans le galimatias et l'impuissance métaphysique. Proudhon est avant tout un vigoureux écrivain, un puissant polémiste, foncièrement incapable de philosopher. Il n'y a pas de critique d'art sans une haute raison ; elle y est plus néces-

saire encore, s'il est possible, que le sentiment lui-même. Proudhon lancé sur le terrain de l'art, c'est un robuste paysan travaillant à coups de pioche les toiles du Louvre ou du palais des Champs-Élysées. Il n'a qu'un seul sentiment juste et profondément honorable, il est chaste; il a le respect de sa pureté virile; il hait franchement l'obscénité et tout ce qui y conduit. Il la devine d'instinct sous ses voiles les plus hypocrites. Il a percé à jour ce vice de l'art contemporain; Proudhon, cet ennemi de l'idéal est un de ceux qui ont le mieux constaté le matérialisme de de notre époque. Au fond, l'honnêteté de sa conscience morale lui révèle cette décrépitude de l'art que son orgueil de démocrate progressif refuse d'avouer. Il essaie de réfuter un savant artiste, un penseur éminent, M. Chenavard; il le comprend fort peu, et en le combattant il arrive à la même conclusion que lui : la décadence; sauf qu'il se dérobe à la logique des faits par cet échappatoire si commode, une prophétie des merveilles que nous réserve la démocratie. En attendant ces merveilles, l'honnêteté rustique de Proudhon, la haute philosophie de M. Chenavard et le sentiment chrétien s'unissent pour reconnaître l'infériorité de cet art qui a substitué la représentation de l'univers à celle de l'homme, la couleur à la forme, l'harmonie sensible à la pensée, nos éblouissants paysages aux sombres fresques religieuses, tout ce qui est extérieur à tout ce qui est intime, tout ce qui est chair à ce qui est esprit, tout ce qui est de la nature au surnaturel, à l'idéal.

Transportons-nous par la pensée à Olympie durant les jeux, en face du colossal Jupiter de Phidias, à Rome dans la chapelle Sixtine aux fonctions du Vendredi-Saint: ne sentons-nous pas immédiatement combien notre esprit serait élevé au-dessus de ses misères habituelles, enthousiasmé, ravi? Combien nous serions plus aptes à comprendre tout ce qui est noble, sublime, tout ce qui est divin? Nous voilà maintenant à Amsterdam, chez un bourgmestre, regardant l'entrée d'une forêt de Ruysdael, des buveurs de Brauwer, de Stein, de Breughel, de Téniers, le petit trompette de Terburg, les chaudrons et les choux de Kalf; en serions-nous venus à ce point de demander où se trouve la dignité de l'art et de ses admirateurs? N'est-il pas évident que la plus grande cause de cette différence vient de celle du but que se proposent les artistes, dont les uns tendaient à l'idéal, au surnaturel, au ciel, en un mot, et dont les autres inclinent vers la nature et vers la terre? Ne soyons pas injustes pour ces derniers dont les qualités merveilleuses nous apportent tant de plaisirs légitimes, car enfin la nature et la terre sont légitimes. Mais sachons mettre chaque chose à sa place, ne refusons pas de subordonner la terre au ciel, le corps à l'esprit, le visible à l'idéal, ne nous révoltons pas contre Dieu.

Tant que la Muse a été divine et que l'artiste en travaillant entendait sa voix religieuse lui répéter sans cesse dans son cœur: « Dieu te voit, » aucune œuvre imparfaite ne pouvait sortir de ses mains.

Ainsi les statues grecques placées sur les frontons des temples à quatre-vingts pieds de hauteur sont aussi terminées dans les parties rivées à la muraille et que nul ne pouvait jamais voir que dans celles qui font face au public. Si quelque hasard heureux vous a permis d'approcher à portée de peintre de ces nobles fresques de la Sixtine, n'avez-vous pas été émerveillé du fini inutile prodigué par le fougueux génie de Michel-Ange dans les plus lointains et les plus obscurs recoins de la chapelle? mais Dieu le voyait.

Ce sublime témoin s'effaçant peu à peu de la conscience avec la foi du moyen âge, le respect pour les pouvoirs humains, pour l'aristocratie encore prépondérante, pour la monarchie,qui s'introduisait partout en Europe sur les ruines des institutions chrétiennes et féodales, la vénération pour les grands, pour les héros, se substitua à l'enthousiasme du divin : avec quel détriment pour l'art? il est facile de l'imaginer. On s'efforça de plaire à ces nouveaux maîtres ; mais les moyens furent autres, cela va sans dire: l'intention pure et la sincérité ne suffisaient plus à ces dieux humains, ils furent à la fois plus exigeants et moins sévères, moins moraux surtout et moins bons juges du vrai mérite. L'art fut moins simple, moins juste ; il se raffina pour être plus agréable. Toutefois l'effort fut encore noble et sérieux tant que dura le respect. Les doges du Titien et la cour de Louis XIV représentent ce temps-là. Pour les Bellini, les Véronèse, pour Racine, pour Boileau, l'approbation de ces

demi-dieux était un motif sincère d'effort vers la noblesse et la beauté qui a son principe dans le sentiment de la dignité humaine. Boileau disait vrai pour tous ses contemporains lorsqu'il écrivait ce vers:

Qu'à Chantilly Condé me lise quelquefois.

La deuxième phase de cette période où, Dieu absent, la vénération subsiste avec un certain idéal humain, est marquée par des artistes, par des poètes, par des penseurs, qui conservent au moins le respect d'eux-mêmes. Ce seront des hommes tels que les Montesquieu, les Gluck, les Haydn. A partir de Voltaire, la dérision de soi-même s'implante dans les intelligences avec le mépris de toutes les choses autrefois sacrées. Le plus immense orgueil ne fait pas toujours qu'un homme se prenne au sérieux lui et son œuvre ; on ne peut sérieusement respecter que des principes. Le sceptique qui n'adore rien et qui voudrait bien s'adorer, en arrive à rire de lui-même. Une seule chose lui est sacrée et lui tient lieu de divinité et de principe, c'est le succès. Qu'on nous prouve que ce n'est pas là le seul idéal de presque tous les contemporains, et des plus illustres. Nous serions heureux d'être réfutés ; dans tous les cas ce ne sont pas les œuvres produites depuis un quart de siècle qui nous réfuteraient. Ce succès, seule récompense de l'artiste à qui sa religion ne suffit pas, auprès de qui faut-il le chercher de nos jours? Ce n'est pas auprès de Dieu, on a fait justice des superstitions du moyen âge; ce n'est pas auprès des

grands : il n'y en a plus ? et, certes, le dix-huitième siècle les avait faits tels que nous n'avons point à les regretter. Mais s'il est permis de conclure de toute l'histoire, le principe démocratique, l'égalité est peut-être pour quelque chose dans cet abaissement. C'est une conclusion que nous hasardons timidement quoique abrités derrière les plus grands esprits de toutes les époques, depuis Homère et Platon jusqu'à tels penseurs de nos jours assurément peu favorables à l'*ancien régime*.

Nous ne les citerons pas pour ne point les compromettre. Il est malaisé de dire aujourd'hui la vérité à la démocratie et au suffrage universel. La démocratie est infaillible, nous n'en doutons pas ; plus infaillible que ne furent les aristocraties et les royautés ; mais à coup sûr, elle n'est pas plus modeste et plus tolérante ; elle n'aime pas moins la flatterie et n'exige pas moins de platitude chez ses courtisans. Elle a même ceci de plus dangereux pour les francs-parleurs : les aristocrates et les rois sont de caractères divers, et le peuple n'a jamais changé. Depuis l'Agora d'Athènes jusqu'à la place de l'Hôtel-de-Ville de Paris, la multitude est éternellement identique à elle-même, ni meilleure ni pire, car elle représente l'éternelle nature humaine, livrée à des instincts qui doivent persister, et sur lesquels la culture n'a pas de prise, car ils sont nécessaires. Il y aura toujours dans l'humanité des sages et des saints, des artistes et des penseurs ; mais l'humanité, prise en masse et passée au niveau, c'est-à-dire la démo-

cratie, ne sera ni sage, ni sainte, ni artiste, ni philosophe. On peut au contraire imaginer, l'histoire à la main, un dictateur, un roi, un pape même, je tremble de le dire, juste, éclairé, tolérant et modeste. Dans cette papauté de la chair furibonde et de l'orgueil sans frein, dans cette longue liste de monstres qu'on appelle les empereurs romains, il s'est bien trouvé un Trajan et un Marc-Aurèle. La multitude a ses bons moments, cela est incontestable, puisqu'elle a les bons comme les mauvais instincts de l'homme; mais ses bons et ses mauvais accès sont plus impossibles à prévoir et à régler que le calme ou la tempête. On sait sur quoi compter avec un homme connu pour raisonnable et bon. En s'adressant à tout un peuple on ne peut compter que sur la passion; or, aucune passion ne supporte d'entendre les vérités qui la contrarient. Mais au moins, nous dira-t-on, la démocratie n'a pas à son aide les bûchers du saint office et les bastilles. Il serait malséant de lui rappeler qu'elle a eu les septembriseurs, la guillotine et la Commune. Une question d'art ne comporte pas d'ailleurs ces gros mots. Il est cependant une vengeance, qui de plus en plus dans la main de la multitude, grâce à la presse, devient un supplice redouté à l'égal de la mort, par cette race éprise de gloire qui manie la plume ou le pinceau : c'est l'ostracisme. La crainte de cet ostracisme, la crainte de l'impopularité ou de l'oubli, ramènera toujours l'immense majorité des artistes au niveau des goûts, des besoins et des idées vulgaires. S'il n'a pas à res-

pecter et à satisfaire d'autorité plus haute que le caprice public, l'art descendra bien vite, l'histoire nous le prouve, des sommets de l'idéal religieux au naturalisme le plus grossier, en risquant de perdre la sincérité et le respect de lui-même. D'où il suivrait qu'à défaut de Dieu et d'une foi puissante, l'aristocratie, quand elle est réelle et tirée de la nature des choses, serait conservatrice de la dignité humaine, et de l'art conséquemment. Mais il va sans dire qu'on ne peut pas la créer par décret quand elle n'est plus ; et puisqu'on ne peut rien sur le préjugé qui rend sa conservation impossible ; il faut que les lois de l'histoire s'accomplissent.

Revenons à l'histoire de la peinture et par elle à l'analyse de l'élément qui prévaut aujourd'hui dans les arts. Il ressort du tableau que nous avons tracé, cette conclusion : que depuis le seizième et le dix-septième siècle, depuis la fin de la période religieuse et aristocratique, le paysage dans toutes ses variétés, c'est-à-dire la représentation de ce qui est extérieur à l'âme, est la branche de l'art qui s'est le plus développée ; et que, dans la peinture en général, le souci de la couleur a prévalu sur celui de la forme. Les illustres contemporains que l'on va nous citer comme des arguments opposés à cette thèse nous fournissent au contraire une occasion frappante de vérifier dans le sens de nos théories les vraies tendances de l'époque. Ingres, Hippolyte Flandrin, ne sont-ils pas accusés chaque jour de faire de l'archaïsme? C'est le lieu commun de la critique courante ; les plus tolé-

rants considèrent ces deux grands artistes comme de glorieux fantômes du passé. Ils ont raison. H. Flandrin et Ingres sont des réactionnaires et des rétrogrades, des jésuites, comme dit M. Courbet. Il est certain que les peintres et le public recherchent avant tout la coûleur et les effets du pinceau qui séduisent, indépendamment de la ligne et de la pensée. La peinture tend chaque jour à n'exprimer rien de plus que n'exprime cet art enivrant, mais vague et capricieux par excellence, qui règne depuis un siècle. Comme la musique, la peinture des coloristes se contente de faire naître le sentiment des harmonies, des rapports, toutes choses qui n'ont rien d'absolu comme l'auraient une forme et une idée, impressions purement relatives et dont la valeur est subordonnée à l'état mobile des nerfs et de la fantaisie personnelle.

Il ne faut pas de longues réflexions pour reconnaître que la couleur n'est poit l'élément essentiel, invariable des objets. Ils sont par leur forme, avant de nous apparaître par leur couleur. Dans les arts comme dans la nature, comme dans toutes les habitudes humaines, la couleur emporte l'idée d'un ornement, d'un agrément; elle n'est que complémentaire; elle n'est pas constitutive des choses; c'est l'extérieur, la surface, ce n'est pas l'âme et le principe. Dans toutes les œuvres de l'homme elle est appelée à concourir au but, à l'effet; mais elle a besoin d'un support, elle ne saurait être présentée toute seule. Le goût de la couleur n'en est pas moins inhérent à tous

les esprits, comme la couleur elle-même est inhérente à tous les objets de la nature. Les hommes se sont chamarrés dès les temps primitifs ; ils ont colorié leurs temples et leurs maisons. Le Jupiter Olympien lui-même et les Minerves de Phidias n'ont pu éviter les ornements multicolores. Malgré cela une certaine idée de barbarie reste toujours attachée à ce tatouage. La peau des peuples civilisés est aujourd'hui plus pure et plus respectée. Nos églises et nos statues sont moins bariolées. Les habits eux-mêmes sont devenus monochromes. C'est le lugubre noir qui domine dans le costume des classes intelligentes, sans doute pour exprimer leur deuil.

L'antique usage prouve donc ceci : que la couleur est considérée partout comme un agrément, un ornement, un complément, un emblème, jamais comme une chose existante par elle-même et pour elle-même. Le proverbe qui prescrit de n'en point disputer, pas plus que des goûts, témoigne qu'elle a toujours été tenue pour chose relative, pour objet de fantaisie et de caprice personnel. Dans les arts qui l'emploient, elle ne saurait représenter les idées, la substance active, l'âme pensante : la couleur les voile plutôt qu'elle ne les manifeste ; elle correspond évidemment à tout ce qui est extérieur à l'homme. L'importance de son rôle s'accroît dans les objets à mesure qu'ils sont moins solides, plus fugitifs, qu'ils ont moins de personnalité et de vie ; elle est tout dans une fleur, dans un nuage ; elle n'est qu'un accessoire dans un animal puissant, dans une montagne. A mesure que

la peinture s'éloigne des sujets religieux et politiques, de l'exposition des grands faits de l'histoire et de la vie morale, de l'expression de l'âme et des idées, la couleur y prend une importance plus considérable ; le paysage n'existe que par elle. On peut dire de toute composition où la couleur domine, où la ligne disparaît, où l'ornement, le détail, l'accessoire usurpent la première place, que cette œuvre, eût-elle des prétentions à l'histoire, n'est rien de plus qu'un paysage. Coloristes et paysagistes, c'est tout un. Nous touchons ici à l'extrême limite de la peinture, et nous en sortons pour tomber sous la dépendance de la musique.

Les rapports de la musique avec la couleur sont évidents ; ces deux arts se servent de la même langue, presque des mêmes termes : tons, tonalité, harmonie, gamme des sept couleurs et gamme des sept notes ; si bien que le Père Castel prétendait jouer des tableaux sur un clavier de son invention. Tous deux expriment la même *vaguezza* et n'ont bien distinctement que deux caractères tranchés : la gaieté et la tristesse. Tous deux valent surtout comme *complémentaires ;* ils ont besoin d'une substance, d'un canevas qui les supporte pour avoir une *signification*, pour exprimer une pensée claire et précise. L'une recouvre la forme dessinée, l'autre l'idée parlée, dans le but commun d'ajouter à l'effet de l'œuvre. L'emploi de l'une et de l'autre est d'une égale antiquité ; à toutes les deux est attachée une intention de fête et de parure. La musique et les

fleurs sont chez tous les peuples et de tous les temps un ornement obligé des cérémonies et des plaisirs. Et qu'est-ce que les fleurs éparses dans les jardins ou réunies en guirlandes, si ce n'est des notes et des accords de la symphonie des couleurs ? Tous ces accords, toutes ces symphonies du son et de la couleur dans leurs tons les plus tranchés et leurs nuances les plus délicates, ont toujours figuré comme ornement, comme agrément, à la suite et sous la dépendance de quelque chose de plus substantiel et de plus sérieux. Jusqu'aux temps modernes, on n'avait jamais vu la musique et la couleur émancipées, formant chacune un art distinct, et ne relevant que d'elles seules. Le caractère de parure, d'agrément, de gracieux accessoire leur est si bien attaché, que leur usage a toujours été particulièrement dévolu aux femmes, qui figuraient elles-mêmes à un titre pareil dans les cérémonies sacrées. On pourrait suivre l'histoire de ce qu'on appelle l'émancipation des femmes parallèlement à celle de ces deux arts, féminins tous les deux. On va nous accuser de subtilité et de paradoxe, mais qu'on y regarde de près et l'on jugera si les progrès du luxe, des fêtes voluptueuses, de l'influence corruptrices et du dévergondage des femmes n'a pas marché de front depuis la Rena ssance avec les progrès du colorisme et de la musique. En littérature, comme dans ces deux arts, c'est l'engouement des femmes et leur patronage qui font cheminer toutes les productions de pur agrément et de caprice. La musique et la

peinture décorative, l'une aidant l'autre, s'associent étroitement dans un genre d'œuvre où figure aussi la poésie, mais pour une part de plus en plus restreinte, dans l'opéra. On se moquerait de nous, et avec raison, si nous allions prouver que l'esprit n'est pour rien dans les jouissances de l'opéra, sous sa forme actuelle ; c'est là un truisme trop évident. Enterrées sous les décorations, les danses, les costumes, les cascades et les feux d'artifice, le bruit des instruments formidables, la poésie et la vraie musique ne sont plus à l'Opéra que des prétextes. Rien ne s'adresse à l'âme, tout est fait pour les yeux et pour les oreilles peu délicates. Cette orgie de la musique et de la couleur, ivres et déchaînées, forme aujourd'hui le plaisir par excellence des classes riches et réputées intelligentes. On peut juger de son importance dans nos mœurs par les sommes énormes que lui consacre l'État. Prenez le livre du budget ; les subventions données à l'Opéra dépassent la somme de ce que coûte à la France tous les grands établissements intellectuels, l'Institut, le Collège de France, la Sorbonne, la Bibliothèque, le Muséum d'histoire naturelle. Pour quel intérêt religieux ou scientifique a-t-on entrepris de nos jours une aussi colossale et aussi ruineuse bâtisse que la nouvelle Académie royale de musique? On donne pour excuse qu'il s'agit de présenter aux étrangers un spécimen de la supériorité de la France. On a choisi, comme de juste, le terrain sur lequel se précipitent les engouements de toute l'Europe moderne. Pour des

motifs semblables, l'Empire romain bâtissait le Colysée ; l'Empire français a bâti l'Opéra de Paris. C'est assurément de la mauvaise architecture, destinée, selon toute apparence, à de la poésie détestable, à de la musique médiocre. Mais quelle splendeur d'ornementation, quels éblouissements, quels torrents de lumière et de couleurs, quels prestigieux paysages, quel ruissellement d'or et de chair, quelle formidable sonorité de l'orchestre, quels prodiges du costumier et du machiniste ! Tous les regards seront enivrés, et toutes les oreilles un peu barbares seront ravies ! Qu'y trouvera-t-on pour les âmes, non pas même de ce qu'y imprimaient Corneille, Racine ou Molière, mais de ce qu'y dépose une heure d'entrevue avec Raphaël ou Mozart ? Beaucoup de sons, beaucoup de couleurs, merveilleusement combinés pour l'excitation des sens ; une certaine jouissance qui ne relève en réalité d'aucun des arts, une soif plus grande de voluptés de toute sorte, un énervement physique et moral, une ivresse de l'imagination, moins terrible dans ses effets immédiats, mais aussi dégradante que l'éréthisme sanguinaire que les Romains apportaient de l'amphithéâtre. Voilà quel est l'incontestable produit d'une de ces soirées dont la musique et la couleur sont le prétexte. Cet effet sera pire dans les conditions nouvelles que l'on prépare à l'opéra ; la vraie musique se retirera de plus en plus devant le luxe des parades dans un édifice construit *ad hoc*. A quelle muse le monument sera-t-il consacré ? à quel art aura-t-on prodigué ces sommes immenses ?

Ce n'est ni à la peinture ni à la musique ; c'est à une syrène bâtarde dégénérée de l'une et de l'autre, particulièrement malsaine et dangereuse, comme tout ce qui est adultère et métis.

Comment ces muses charmantes de la couleur et du chant, célestes toutes deux à l'origine, sont-elles à ce point déchues de leur ministère sacré ? Elles concouraient, dans les temples de l'Égypte et de l'Inde, aux rites les plus augustes; dans les stades de Delphes et d'Olympie, sur l'Acropole et sur le théâtre d'Athènes, elles aidaient la poésie dans la noble mission d'enflammer le courage des héros et d'agrandir l'âme des citoyens. Sur l'orgue et sur les vitraux des cathédrales du moyen âge, elles exécutaient, à la louange du Seigneur, dont les cieux racontent la gloire, de mystiques symphonies dignes de s'associer aux hymnes du Roi-prophète ; descendues de ces hauteurs, elles gardèrent d'abord la noblesse à défaut de la sainteté. Dans les pompes de la monarchie de Versailles ou du patriciat de Venise, elles s'employèrent à rehausser la dignité de l'homme sans vouloir l'effacer encore sous leur propre splendeur. Au bout de leur carrière héroïque et sacrée, comment ces deux filles des sanctuaires sont-elles venues à ce point de desservir avec tant d'arrogance nos hypocrites et somptueux lupanars ? Cette chute, comme toujours, est née de l'orgueil et des ambitions illégitimes. C'est en rompant les liens de subordination qui les rattachent l'une au dessin, l'autre à la poésie, qu'elles sont arrivées à cet empire humiliant

qu'elles exercent sur la pure sensualité humaine. A mesure qu'elles s'affranchissaient de la pensée, elles perdaient leur action sur le cœur. Dans cette domination capricieuse qu'elles ont conquise, elles cessent de rien représenter qui tienne à l'esprit, à l'intelligence, à la liberté morale; elles n'ont plus rien de l'homme, elles expriment fatalement certaines lois, certains accords, certains contrastes purement physiques ; tout se passe entre des agents matériels et le système nerveux ; le monde moral reste en dehors, l'âme est absente, l'homme est vaincu, la nature règne despotiquement, l'art est fini.

FIN


Stanford University Libraries
3 6105 011 845 232
